6 (344) / 2016
ISSN 1220-6350

caiete critice

Revistă editată de **Fundația Națională pentru Știință și Artă**

Director: Eugen SIMION

C.A. Rosetti
de Eugen Simion

Les roumains en Europe
de Ion Aurel Pop

Alex Goldiş:
„Nu se poate trăi din scris. Punct”

Experienţă şi contemplaţie
de Dumitru Micu

Steinhardt, exerciţii de admiraţie şi negaţie
de Constantin Coroiu

***„Apocalipsa de hârtie”*: Cartea Milionarului şi „sfârşitul fără sfârşit”**
de Andrei Simuţ

caiete critice

Revistă editată de
Fundația Națională pentru Știință și Artă, Grupul interdisciplinar de reflecție
și
Editura Expert,
sub egida
Academiei Române

Nr. 6 (344) / 2016

Revistă indexată CNCS în categoria B

Redacția:

Eugen SIMION
director

Valeriu IOAN-FRANC
redactor-șef

Lucian CHIȘU
coordonare editorială

Mihaela BURUGĂ
secretariat de redacție

Aida SARCHIZIAN

Călin CĂLIMAN

Maria MOLDOVEANU

Oana SOARE

Nicolae LOGIN

Luminița LOGIN

EDITURA Expert

Tel.: 318.24.38; 318.81.06
E-mail: edituraexpert@gmail.com
office@fnsa.ro

ISSN: 1220-6350
ISSN (on-line): 2285-5041

Colegiul editorial:

Mihai CIMPOI
Jacques De DECKER (Belgia)
Serge FAUCHEREAU (Franța)
Valeriu IOAN-FRANC
Jaime GIL ALUJA (Spania)
Klaus HEITMANN (Germania)
Radivoje KONSTANTINOVIC (Serbia)
Evanghelos MOUTSOPOULOS (Grecia)
Mihail METZELTIN (Austria)
Thierry de MONTBRIAL (Franța)
Basarab NICOLESCU
Dumitru ȚEPENEAG

caiete critice

CUPRINS

6/2016

FRAGMENTE CRITICE

Eugen SIMION: C.A. Rosetti
C.A. Rosetti 3

A GÂNDI EUROPA

Ion Aurel POP: Les roumains en Europe: entre l'héritage de la latinité occidentale et la réalité byzantine-slave orientale
The Romanians in Europe: Between the inheritance of the Western Latinity and Oriental Slavonic-Byzantine Reality 13

INTERVIU

Alex GOLDIŞ: „Nu se poate trăi din scris. Punct"
- interviu realizat de Florian Saiu
„You can not live out of writing, that's all!"
- interview with Florian Saiu 19

CRONICI LITERARE

Dumitru MICU: Experienţă şi contemplaţie
Experience and contemplation 25

Constantin COROIU: Steinhardt, exerciţii de admiraţie şi negaţie
Nicolae Steinhardt, Exercises of Admiration and Negation 30

COMENTARII

Caius Traian DRAGOMIR: Cetăţeanul şi guvernul în faţa dreptului
The citizen and the government in relation with the justice 37

Andrei SIMUŢ: „Apocalipsa de hârtie": *Cartea Milionarului* şi „sfârşitul fără sfârşit"
The Paper Apocalypse: The Book of the Millionaire *and the end without an End* 41

Ştefan FIRICĂ: O comedie *melo* în vreme de război: *Steaua fără nume*
A Romantic Comedy in Times of War: The Star without a Name 52
Dana LIZAC: Mioriţa lui Alecsandri, în umbra lui Hermes (I)
In the Shadow of Hermes, the God: Vasile Alecsandri's
Mioritza *Ballad (I)* 66

Ilustrăm acest număr cu lucrări ale artistului plastic
Aurel CIUPE
(1900-1985)

Eugen SIMION

C.A. Rosetti

Abstract

Acest articol este o pezentare a biografiei şi activităţii culturale a lui C.A. Rosetti (1816-1885), revoluţionar, diarist, om politic, jurnalist la „Românul", poet, căruia autorul îi stabileşte locul într-o ipotetică antologie a liricilor minori din secolul al XIX-lea românesc. Iniţiator, împreună cu Bălcescu şi Cr. Tell, al societăţii secrete „Frăţia", participant la revoluţia din 1848, C.A. Rosetti este o fire schimbătoare, care trece cu uşurinţă de la resemnare la exaltare, fapt ce se face observat şi în preocupările sale literare. Sunt analizate jurnalul ţinut în Franţa, înţesat de lecturi şi comentarii, intervenţiile cu iz inflamant polemic din presă, corespondenţa cu familia. Toate sunt caracterizate de un stil apostolic, repetitiv, pamfletar în care ideile cad ca un potop. Publicistica acestui personaj incomod în viaţa de toate zilele a stârnit adversităţi, cea mai cunoscută fiind cu Eminescu. Poemele din Ceasurile de mulţumire, *tipărite în volum tot în 1843, arată disponibilitatea C.A. Rosetti pentru orice tip de poezie, trecerea fără dificultate de la Byron şi Lamartine la Béranger. Cu* Imn de duhuri, *Rosetti este printre cei dintâi care deschide gustul pentru vaste poeme escatologice, viziunea destrămării universului fiind o temă predilectă a poeţilor romantici români.*

Cuvinte-cheie: *C.A. Rosetti, biografie, politică, memorialistică, jurnalism, pamflet, poezie.*

This article is a presentation of the biography and cultural activity of C.A. Rosetti (1816-1885), a revolutionary, diarist, politician, journalist at "Românul", and a poet, for whom the author establishes a hypothetical anthology of the minor lyrical poets of the Romanian XIXth century. An initiator, together with N. Bălcescu and Cr. Tell, of "Frăția" secret society, a participator in the Revolution of 1848, C.A. Rosetti is a changing nature, passing easily from resignation to exaltation, which is also to be noticed in his literary preoccupations. The author analyses his diary kept in France, packed with reading notes and comments, the inflammatory political interventions in the media, the correspondence with his family. All of them are characterized by an apostolic, repetitive, pamphleteer style in which the ideas flow like a flood. The journalism works of this character, who was quite inconvenient in everyday life, aroused adversities, the best known being the one with Eminescu. The poems in Ceasurile de mulţumire [Hours of Contentment], *printed in a volume also in 1843, show C.A. Rossetti's availability for any type of poetry, easily passing from Byron and Lamartine to Béranger. With* Imn de duhuri [Soul Hymn], *Rosetti is among the first who open the taste for vast eschatological poems, the vision of the disintegration of the universe being a favorite theme of the Romanian Romantic poets.*

Keywords*: C.A. Rosetti, biography, politics, memoirs, journalism, pamphlet, poetry.*

Într-o antologie a poeţilor minori din epoca Bolintineanu-Alecsandri, trebuie să-i găsim un loc şi lui C.A. Rosetti (1816-1885); cunoscut mai mult ca jurnalist (în 1857 scoate „Românul", tribună unionistă şi liberală), om politic (a jucat un rol important în

Eugen SIMION, Academia Română, preşedintele Secţiei de Filologie şi Literatură, directorul Institutului de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu"; Romanian Academy, President of the Philology and Literature Section, Director of The „G. Călinescu" Institute for Literary History and Theory, e-mail: eugensimion@fnsa.ro.

Revoluţia de la 1848 şi, după 1860, a fost de mai multe ori deputat şi, în 1876, este ales preşedinte al Camerei, iar în 1866 propune înfiinţarea „Societăţii literare", devenită „Academia Română"). Biografia lui nu se deosebeşte prea mult de aceea a generaţiei sale: fiu de spătar, învaţă, întâi, acasă cu dascăli particulari, trece, apoi, pentru un an de zile, la „Sfântul Sava", unde are ca profesor, printre alţii, pe Aristia. Dă semne că ar avea talent de actor şi că va face carieră în teatru, numai că tânărul Rosetti părăseşte şi şcoala, şi actoria şi intră în armată, cum fac mai toţi fiii de boieri din generaţia sa, devenind, în 1833, sublocotenent de cavalerie şi, apoi, aghiotant al domnitorului Alexandru Dimitrie Ghica.[1] O fotografie din această perioadă arată un tânăr chipeş, cu plete abundente şi ochi exoftalmici, cu o mustaţă subţire, mai mult decorativă, îmbrăcat în veşminte militare fastuoase, străbătute de multe şireturi aurite şi prevăzute cu imenşi ciucuri, ca nişte clopote. Demisionează în 1836 şi, în 1842, îl aflăm poliţai la Piteşti, apoi preşedinte al Tribunalului comercial din Bucureşti. Încearcă şi alte meserii: tipograf, librar, negustor etc. Ajunge într-un rând staroste al marchitanilor, apoi staroste al comercianţilor. În 1843 înfiinţează, împreună cu Bălcescu şi Christian Tell, societatea secretă „Frăţia" şi, în 1845, ia parte la întemeierea *Asociaţiei literare a României*. La începutul anului 1844 îl găsim la Paris, nu stă nici aici prea multă vreme, revine în ţară, apoi se întoarce în Franţa, unde audiază, ca mai toţi studenţii valahi şi moldoveni, cursurile lui Jules Michelet, Edgar Quinet şi Adam Michiewicz de la Collège de France. Ţine acum un jurnal intim (îl începe la 9 octombrie 1844 şi îl

1 Vezi *Istoria...* lui G. Călinescu (ediţia Al. Piru) şi DGLR (autorul articolului Florin Faifer).

abandonează în octombrie 1857, când se întoarce în ţară din exil. Jurnalul a fost publicat, prima oară, de fiul lui Rosetti, Vintilă, abia în 1902 şi 1916, cu mari omisiuni şi chiar intervenţii, mistificări în text. O ediţie integrală dă Marin Bucur în 1974, sub titlul *Jurnalul meu*. Aşa cum este scris (cu multe fonetisme ce împiedică o lectură curentă şi cu o scriitură când exaltată, când depresivă şi repetitivă), jurnalul lui C.A. Rosetti este o operă diaristică importantă, printre primele din literatura noastră. Nu este un document subiectiv de epocă, ci o diagramă, uneori memorabilă, a unui spirit exaltat care iubeşte mistic revoluţia şi naţia română. Numai Nicolae Bălcescu mai trăieşte, dintre *căuzaşii* de la 1848, atât de personal evenimentele şi pune atât suflet şi atâta imaginaţie în a apăra *principiul naţionalităţii* şi cauza revoluţiei române. Publicistica lui este profetică, acut subiectivă, frazele se rostogolesc ca apele unui mare fluviu în cascadă: când este acuzat că a risipit 40 sau 50 de galbeni din fondul revoluţiei, el se apără, în stil apostolic, printr-un *cuvânt de amor şi de suvenire*, ce amestecă totul – gloria şi infamia, umilinţa şi neruşinarea:

„Fericiţi, şi de-o mie de ori fericiţi, voi ce perirăţi cu armele în mână la 19 Iuniu; fericiţi mai cu seamă voi, fii ai României, eroici pompieri, căci pe lângă gloria că perirăţi cu armele în mână apărându-vă patria, pe când generalii şi şefii voştrii se împleau de ridicol şi infamie, ascunzându-se prin casele consulatelor străine, n-avurăţi nici durerea d-a vedea robia României, nici neruşinarea şi neomenia unora din aleşii săi; fericiţi şi voi tineri cu înimă şi săteni bravi, ce plângeţi în temniţe, căci nu vedeţi cel puţin banchetul infamiei. Păstraţi, fraţilor, păstraţi cel puţin voi înimele voastre nepătate, caci în voi şi-n puterea voastră, mărită prin meditaţiunile temniţei, este acum speranţa Românilor."

Altă dată, adresându-se lui Eliad şi Tell, se disculpă, trimiţând la Edgar Quinet, Cicero, Ptolemeu, la Biblie, la poeziile lui Alexandrescu, la Luther, Moise, Iisus şi Mahomed, în propoziţii ce se cheamă ameninţător una pe alta, repetând de trei, zece ori aceeaşi idee, deschizând paranteze ce uită să se mai închidă, într-o succesiune şi repeziciune care, toate la un loc, cad pe hârtie ca un năprasnic potop:

„Domnilor, sunt 16 luni de când nu-ncetaţi zi şi noapte, prin grai şi prin scris în faţă şi în spate, să m-atacaţi, să mă insultaţi, numindu-mă intrigant, perfid şi trădător, şi ştiţi că mi-am învelit capul cu suferinţele patriei, cu curăţenia cugetului, cu demnitatea de om şi datoria mea de Român, precum şi-l înveleşte Arabul cu mantia sa până ce trece vântul Simun, ş-am acceptat să vi s-aline mânia, ca să vedeţi adevărul. Dar se vede că patimele omului sunt mai turbate de cât chiar Simun căci, în loc de pace, atacurile crescură din zi în zi şi se întinseră mai peste toţi emigraţii şi exilaţii. Am tăcut, căci credeam că prin unire şi stăruire vom isbuti mai cu lesnire să ne sfârşim misiunea, datoria ce avem către România: datorie cu atât mai mare, când necapacitatea sau *uimirea* noastră fu una din cele mai mari pricini ale suferinţelor de astăzi. Am tăcut, fiindcă, ca şi maiestrul meu Edgar Quinet, nu voiam «s-ating pe nici unul din compatrioţii mei ce mă cunosc, gândind c-a putut primi un minut măcar nişte invenţiuni atât ele necioplite, căci ar fi o frângere de suflet pentru fiecare, dacă minciuna, strecurându-se pe la spate, ar îneca îndată o viaţă fără pată», însoţită de orecari dovezi de patriotism. Am tăcut, fiindcă, răspunzând, sunt silit a vorbi de mine însumi, ş-aceasta pentru mine este o durere mai egală cu ceea ce-mi face calomnia voastră; nu căci sunt modest, ci fiindcă eram dator a face câte am făcut, şi sunt culpabile, mi-e ruşine, mă mustră cugetul că n-am făcut tot ce puteam. Am tăcut în sfârşit pentru că apărându-mă începe lupta, şi sunt silit să vă lovesc. Dumitale, d-le Eliade, îţi vine lesne, fiind puţini, forte puţini cei cari, trecând pe lângă d-tea, scăpară neatinşi în curs de 20 de ani de când ţi-ai pus toată anima, toată activitatea, a te deprinde, a te perfecţiona întru acesta, când eu, ce până acum n-am fost atacat de nimeni şi nu m-am luptat cu nici unul, am dreptul a mă sfii să primesc lupta. Acum însă se vede c-a venit timpul, cum zicea Cicero, «ca fiecare se aibă scris pe fruntea-i ceea ce gândeşte de lucrul

public», şi de acea-a sunt silit a mă supune silei ce-mi faceţi."

În fine, aflat în exil, C.A. Rosetti scrie un apel către boieri, în care insulta profană se asociază, ca mai târziu în publicistica incendiară, înalt lirică a lui Arghezi, cu invocarea divinităţii, pamfletul excesiv cu rugăciunea:

„Boeri! nu este cu putinţă să vă desbrăcaţi un minut de păcătoasele voastre caftane ca se străbată şi-n înimile voastre razele adevărului? Voi ştiţi prea bine că n-am nici un interes de voi. Ştiţi din încercare că sunteţi atât de puţini, discreditaţi şi nevrednici în cât nu puteţi pune cea mai mică piedică sfintelor revoluţiuni, ca şi paiul cel calcă picioarele pe nesimţite, sau îl spulberă cea mai mică adiere de vânt. Dar fiindcă suferinţele esilului, şi timpul ce am trecut în închisori, împuţinară cu mult zilele ce mi-a fost prescris natura la naşterea mea, aş dori pân-a nu mă duce-n sânul maicei mele, să văd dreptatea şi frăţia domnind în ţera mea făr-a fi roşit c-o picătură de sânge măcar pământul părinţilor mei, şi d-aceia, acum că suntem în ajunul învierii, vă mai chem odată încă în casa lui Dumnezeu, în patrie." [...] „Umbre viteje a lui Ştefan, Mircea şi Mihai, voi ce împuneţi celorlalte naţiuni, domni şi împăraţi, eşiţi şi vedeţi, că Tronul vostru, ce strălucea ca sorele, este astăzi un scaun putred ce-l vând străinii celui ce-şi vinde mai jos înima. Domni, boeri şi soldaţi, uriaşi ai României, eşiţi un minut din morminte şi vedeţi că strănepoţii voştrii vând străinilor carnea voastră, pământul cel frământat cu sângele vostru; că acvila Română ce planta crucea biruinţei pe zidurile păgâne, se făcu corb fără aripi pe stegurile lor; şi ceptrul vostru, cel ce dărăma tronurile împăraţilor şi sdrobea porţile Vienei ş-ale Adrianopolei se prefăcu în mâinele lor în biciu ce dărâmă înimele Românilor. Umbre uriaşe, de nu voiţi să blestemaţi, eşiţi cel puţin pentru tinerime, arătaţi-vă un minut junimii în totă lucirea voastră, şi mă jur pe biruinţele voastre că veţi vedea îndată sdrenţele poporului de astăzi prefăcându-se-n purpură, şi fie şi ce Român luând în

mână ceptrul vostru, secura ta Mihai, ceptrul acela Românesc cu care sdruncinaşi armia lui Sinan-Paşa, va face pe toţi să cunoscă iarăşi România, România unită, mare şi stimată de totă lumea."

În viaţa de toate zilele, diaristul C.A. Rosetti nu pare a fi deloc un om comod. Contemporanii săi (citez din nou pe Ghica şi Bălcescu) zic despre el că este sucit, excentric şi că are un caracter schimbător, trece uşor de la o stare la alta, se inflamează repede. Din *jurnalul* său şi din corespondenţa colegilor de generaţie, vedem că este, într-adevăr, arţăgos, părăseşte o tabără şi trece în alta, revine, îl laudă pe Heliade, apoi îl detestă. Când începe să noteze în jurnal are 28 de ani. Citeşte pe Descartes şi intrigat de ceea ce citeşte se întreabă dacă el este un om ticălos sau nu. Este curtat de „coconiţa lene" şi este gata să-şi dea demisia din lume. Traduce, acum, din Byron (*Manfred*), citeşte pe Lamennais, ia lecţii particulare de filosofie şi cheltuieşte mai mult decât are. Amanetează moşia familiei, apoi se culpabilizează, în chip teatral, ca un erou romantic, denunţând crima pe care a înfăptuit-o: „sunt *fricos*, *fără inimă*, *poltron*". Se simte urât fiziceşte şi se miră că are, totuşi, atâtea izbânzi faţă de femei. Răspunsul îl află tot el: *pentru că sufletul lui este frumos*. Intră, la Paris, în loja masonică, încearcă opiu şi declară că trei lucruri îi plac pe lume: *a fi cu o femeie de care este iubit şi pe care o iubeşte cu nesaţiu, a face versuri bune* şi, al treilea, *a dormi bine şi mult*. Are, totuşi, virtuţi şi ambiţii mai serioase. Suferă, de pildă, pentru întreg universul, ca un erou byronian, nu numai pentru femeile sublime. Când „seduizează" pe Mary Grant, o englezoaică, se căsătoreşte cu ea şi are mulţi copii. Împarte amorul conjugal cu amorul pentru patrie şi le exprimă pe amândouă în fraze delirante. Este un *meliorist*, un apostol al libertăţii. Când i se naşte primul copil (o fată), îi pune numele Sofia-Libertatea. Un alt prunc, Vintilă-Iulie-Ştefan, este botezat de Michelet... C.A. Rosetti este, pe scurt, ceea ce se cheamă *un personaj* în romanul epocii sale.

În mişcarea de la 1848 joacă un rol important (este cooptat în comitetul revoluţionar şi, în noul guvern, este numit secretar de stat. Împreună cu Enrich Winterhalden, scoate „Pruncul roman". La Paris, în exil, duce, în continuare, o viaţă agitată. Semnează un *Apel către români*, se implică în cearta dintre grupuri în legătură cu fondurile revoluţiei, în 1857, revine în ţară şi participă patetic la confruntările politice. În 1860 este ministrul Cultelor şi al Instrucţiunii Publice, la 11 februarie 1866 se află printre conjuraţii care organizează detronarea lui Cuza, redevine ministru al Cultelor şi al Instrucţiunii Publice şi, la propunerea sa, se înfiinţează *Societatea Literară Română*, devenită, ulterior, Academia Română, „Ruset" (cum îi spun, în corespondenţa lor, Bălcescu şi Ghica) este unul dintre fondatorii înaltului for. Demisionează în iunie 1867 pe motiv că-i lipsesc cunoştinţele corespunzătoare pentru această „frumoasă, măreaţă şi binefăcătoare Societate". „Cu cât este mai mare această onoare, cu atât a trebuit să recunosc că-mi lipsesc variatele şi specialele cunoştinţe ce trebuie să aibă cel care, ca membru al acestei societăţi, are să pună temeliile unei limbi." Motivaţie ambiguă. Imprevizibilul Ruset nu abandonează însă cariera politică şi publicistică. Îl întâlnim peste câtva timp primar al Capitalei, apoi preşedinte al Camerei (1876) şi, din nou, ministru (ministru de Interne) etc. Moare la 8 iunie 1885. Publicistica lui C.A. Rosetti este citită, ascultată în epocă şi a stârnit mari adversităţi. Eminescu, cum se ştie, o judecă aspru şi-i face jurnalistului un portret care s-a impus în imaginarul românesc. Retorica abundentă, agresivă şi despletită a temutului jurnalist de la „Românul" trebuie publicată şi analizată cu mai mare obiectivitate. Prin ea trec ideile epocii şi se afirmă curentul de gândire al „roşilor" bizantini pe care, de pe poziţii spirituale conservatoare, Eminescu le combate cu regularitate. Prozatorul inflamabil, liberalul radical, polemist acerb, imprevizibil, a scris şi versuri. Unele dintre ele, cum este romanţa *A cui e vina?* (scrisă în 1836 şi cuprinsă în volumul *Ceasurile de mulţumire*, 1843), au circulat în epocă şi au avut succes. Critica de mai târziu nu le-a mai luat însă în seamă, considerându-le facile, mecanice, opera cuiva care „nu are în poezie nimic de tehnician al artei" (G. Călinescu). *Ceasurile de mulţumire*

merită însă a fi citite şi, cine are răbdare să treacă peste aglomeraţia de clişee poetice (proprie timpului), descoperă un versificator ironic şi fantezist care l-a citit pe Byron şi pe Béranger şi încearcă, acum, să le adapteze temele şi ritmurile în limba română. Unii comentatori cred că ecouri din poemul dramatic *Manfred*, în traducerea lui C.A. Rosetti, se pot găsi în poemul *Mureşanu* de Eminescu. G. Călinescu nu îndepărtează această ipoteză. Sigur este că romanţele lui Rosetti deveniseră populare din moment ce Anton Pann include câteva dintre ele în *Spitalul amorului* (1852). Autorul este un om cultivat, traduce şi adaptează, localizează – după obiceiul timpului – poeme de Lamartine, Victor Hugo şi Alfred de Vigny, pe lângă Byron şi Béranger, citaţi mai înainte. G. Călinescu crede că el are uşurinţa de a versifica pe orice temă, ceea ce este adevărat, dar nu are simţul metaforei şi proprietatea cuvântului colorat, ceea ce numai în parte este adevărat.

Traducerea din *Manfred* este precedată de o prefaţă (1843) în care autorul, ajutat de doctorul Bernard Stolţ (profesorul său), făgăduieşte să traducă („bine şi în versuri bune") toate scrierile lui Byron pe care, se vede numaidecât, le ia ca model. Traducerea este închinată Colonelului Ioan Câmpineanu, printr-o dedicaţie în versuri, în care aflăm şi justificarea: „Părinţi, virtute, ţară, tu m-ai făcut s-ador". Putem găsi în transpunerea făcută de „nevârsnitul" Rosetti versuri notabile, chiar dacă limbajul lor este nesigur şi multe expresii sunt obscure. Textul reprodus în antologia de faţă este un mic discurs al singurătăţii geniului în lumea realului („între ziduri lutoase"), o confesiune despre *frazarea „ordalie"* (încercare) a geniului de a cuprinde şi de a stăpâni, printr-o magie cerească şi prin „tainice ştiinţe vechi", forţele universului. Reverie tipic romantică, fantasme ce revin cu substanţă metafizică şi cu altă putere lirică în poemele lui Eminescu. C.A. Rosetti, fără metafizică, dar cu râvnă şi facilitatea de a versifica, încearcă, cu trei decenii mai înainte, să transpună aceste mituri lirice într-o limbă ce-şi caută încă forma ei literară, luptându-se cu „sistemele", cum zice Alecu Russo (grecismele, slavonismele, latinismele cărtureşti), ce-o ameninţă.

Al doilea text este o meditaţie despre moarte (temă, iarăşi, frecvent romantică) şi despre frică şi moarte, teme existenţiale eterne în poezie, în fine, o meditaţie lirică despre iubire cu trimiteri la istorii antice şi cu înţelesuri sofistice, transpuse cu dificultate de Rosetti în valaha lui, la 1843. Şi, totuşi, ceva din „ficele umane" şi îndrăzneţele *nevoinţe* byroniene trece şi în varianta românească. Iată acest *Imn de duhuri* în care trosnesc cerurile, năpârlesc furtunile pe mare şi planetele se prefac în cenuşă. O viziune a destrămării universului pe care o regăsim la mai toţi poeţii romantici români. Nu ştiu dacă Rosetti este cel dintâi care deschide, la noi, gustul pentru aceste vaste poeme escatologice, dar, oricum, la 1843, efortul lui de a le adapta în limba română este notabil.

„Stăpânului slăvire! – Prinţ d-aer şi pământ!
Ce calcă nori şi ape, ce are-n mâna sa
Un ceptru d-elemente, ce la înalta lui
Poruncă se încurcă şi-n caos se prefac!
Răsuflă – ş-o furtună pe mare-a năpustit;
Vorbeşte – şi cu tunet lui norii îi răspund;
Aţintă – la ochirea-i a soarelui răzi pier;
Se mişcă – şi cutremur pe lume-a sdrumicat.
Subt urma lui vulcanii s-ardică-n sus trufaşi;
Şi umbra lui e ciuma; şi pasul său grozav
Prin ceruri trosnitoare comete-l prevestesc;
Planete de urgia-i cenuşe se prefac.
Pe toată zioa jertfe răsbelele- dau;
Bir, moartea îi plăteşte; viiaţa e a lui
Cu trudele iei toate, ce sunt făr' de sfârşit –
Ş-al lui e orce suflet de ori şi ce va fi!"

sau imaginea, fantastică, a „muntelui sloios", cu „vârtoase crestături", ieşite din spumele unei vijelii cosmice, pe care n-a păşit încă omul, aduce prima oară în poezia noastră, chiar dacă printr-o traducere, peisajul polar, frecventat doar de ursite:

„Lucios, rotundă luna şi plină s-a sculat;
Si pe zăpezi aicea, pe unde n-a atins
Picior uman vr-o dată el muritor vulgar,
Păşim şi trecem noaptea şi urme nu
lăsăm;
D-asupra peste marea sălbatică d-aci,
Pe-ntinderea-nghiăţată a muntelui sloios
Abia atingem ceste râpoase sdrobituri,
Ce iau vederea spumei a unei vijelii
Ce cade şi înghiaţă îndată-ntr-un
minut. –
Icoan-adevărată a unui mort vârtej;
Şi ceste mult vârtoase fantastice crestări,
Forfecătura vr-unui cutremur de
pământ –
Pe care-n treacăt norii se pun a s-odini –
Sunt pentru ale noastre veghiări sau
desfătări;
Aci în drumul nostru surorile-mi pân-
desc
Să mergem la boltitul palat lui Iriman,
Fiind-că 'n astă noapte noi suntem a
serba
Serbarea cea mai mare. – Ciudat că nu
mai vin!"

*

După acest exerciţiu, încă o dată, notabil, de lirism grav – un lirism al miturilor fundamentale, îi putem zice – C.A. Rosetti vine (în fapt, vine în acelaşi timp) cu poemele din *Ceasurile de mulţumire*, tipărite în volum tot în 1843.[2] Poemul *A cui e vina?* este datat 1839 şi, dacă informaţia este exactă, înseamnă că Rosetti l-a scris când avea 23 de ani. Ceea ce nu înseamnă deloc că era, cum zice, nevârsnit pentru poezie. Este, cum s-a zis, o romanţă scrisă cu umor despre necredinţa, coruptibilitatea femeii, cu un vers moral-justificativ ce se repetă cu mici modificări: „Astfel ţi-este secsul nu e vina ta." El traduce, în fapt, morala comună, tolerant-sceptică, în astfel de situaţii. Poetul o adoptă şi o comentează cu o ironie jumătate tăgăduitoare, considerând trădarea femeii ca o fatalitate ce trebuie iertată. Citite cu umor – ceea ce vrea să însemne: cu înţelegere şi bună dispoziţie –, fără mari exigenţe estetice, versurile dezgheţate, cursive, aduse bine din condei, plac şi astăzi. O petrecere cu vorbe vechi:

„Tu-mi ziceai o dată cum că pân' la
moarte
Dragostea ta toată mie-mi vei păstra;
M-ai uitat pe mine, le-ai uitat pe toate,
Astfel merge lumea, nu e vina ta.

Tu-mi ziceai o dată, ah! al meu iubite,
Partea mea din ceruri ţie-ţi o voiu da;
Toate sunt uitate, toate sunt perdute,
Astfel este vecul, nu e vina ta.

Când vărsai, ştii, lacrămi, şi-n genunchi
la mine
Îmi ziceai: o dragă, nu te voiu uita!
Mă uitaşi îndată, mort fuiu pentru tine;
Vremea şterge toate nu e vina ta.

Când te-avem în braţe, buza ta cea dulce
Rouă fericirii pe a mea lăsa;
Dar acum otravă şi venin-mi aduce,
Astfel-ţi este secsul nu e vina ta

Aurul si Slava îţi goni amorul
Şi-ţiî văzuiu credinţa că în vânt sbura.
Ţi-ai închis şi rana, îţi peri şi dorul,
Astfel-ţi este secsul, nu e vina ta.

Cinste şi iubire, dragoste, credinţă,
Ieri jurai tu mie, azi cui s-o-ntâmpla;
Nu cunoşti iubire, nu simţi pocăinţă,
Astfel-ţi-este secsul, nu e vina ta.

Dar cu toată însă, multa-ţi necredinţă,
Inima-mi tot bate ori când te-oiu vedea;
Înger eşti în ochii-mi, sfântă mult fiinţă,
Astfel e amorul, nu e vina mea!"

Rosetti a scris, în 1847, şi o întâmpinare (o replică), în numele femeii, la poemul resemnat-misogin din 1843. Dar replica nu mai este atât de inspirată ca învinuirea şi nici versul ce se repetă (versul care exprimă morala fabulei) nu este memorabil. Dimpotrivă, e încurcat, gloduros, inexpresiv. Femeia s-a jertfit prin amorul ei, bărbatul,

2 Retipărite, în 1885, sub titlul *Scrieri din juneţe şi esiliu*, a doua ediţie, Tipografia „Românul". Volumul din 1885 cuprinde, după precizarea de pe copertă, şi „câteva poezii făcute mai în urmă".

setos de glorie lumească, de bogăţie şi de plăceri, trădează şi dispare:

„Te du, lucios şi mândru, frumos de fericire
Prietini, curtezane, ţi-or vinde-a lor iubire
Căci astăzi tot se vinde, se yând şi patrii chiar.
Femeia însă-n astea nu-şi află vindecare
Şi când amoru-i vindeţi ea alt azil nu are
De cât amorul iarăşi ca să se perdă iar."

În tradiţia Văcăreştilor şi, poate, a lui Conachi, C.A. Rosetti face şi el elogiul ibovnicii slăvite, pizmuind tot ceea ce femeia atinge şi tot ceea ce priveşte: de la canarul ce-i ciripeşte la luna, soarele şi stelele pe care Elena – muza lui C.A. Rosetti – le contemplă. Poetul petrarchist a devenit, din prea mare iubire, un zuliar sublim, el vrea absolutul, este gelos pe umbra Laurei sale şi pe zefirul ce-o răcoreşte. Mod convenţional de a sugera o dragoste totală, posesivă, inclementă.

„Tu te plângi, Eleno, ne-ncetat de mine,
Zici că de tot omul eu te bănuiesc;
Te înşeli iubito, eu mă-ncred în tine,
Însă făr' de voiă-mi eu te pismuiesc.

Eu sunt forte sigur de a ta iubire,
De a ta credinţă nu mă îndoiesc;
Dar iubirea-mi dragă este peste fire
Şi de a ta umbră eu te pismuiesc."

Unele poeme sunt nişte cărţi poştale (*Revederea*) adresate femeilor iubite în tinereţe şi revăzute, la altă vârstă. Amabilităţi, jurăminte, iluzii ce renasc. Poetul este pregătit să le pună, pe toate, în rime, cu o morală optimistă la urmă:

„Te revăzui şi viaţa acuma o iubesc."

În locul Elenei apare, într-un poem sentimental, Ioana, gelozită şi ea pentru umbra ce-o urmează, în alte versuri revine Elena, muza sublimă, pe care acum poetul o blestemă pentru că şi-a vândut sufletul şi şi-a pătat numele sublim. Blestemul este tras dintr-un „Romanţ" nenumit:

„Te blestem zic, Eleno, că mi-ai stricat dulceţa

A viselor acelea, ce-mi, îndulcea viiaţa,
Corona-mi de ilusii, în râu mi-ai înecat.
Te blestem, căci acuma în lume pentru mine
N-a mai rămas ferice, nu mai aştept yr-un bine,
De când ce e femeia să ştiu m-ai învăţat.

Acum de creatorul să fii tu oropsită
C-Arhangelul în Demon să văd că te-a schimbat
D-a Domnului mânie ca dânsul asvârlită
Din ceruri jos în tartar c-urgie c-ai picat,

În pulbere-nfocată d-alţi demoni tăvălită
De alţii îmbrâncită, de furii biciuită,
Prin păru-ţi de mătase vipere şerpuind;
Ca Tantal chinuită, cu buza sângerată
Să văd că mori de sete, că-n chinuri eşti uitată,

Eu nu o să-ţi ud buza şi o să trec zâmbind;
Aşa cum treci acuma şi tu pe lângă mine,
Setos de fericire, lăsându-mă a fi
Aşa precum vânzarea-ţi, răpindu-mi al meu bine,
În ocnă de trudire pustiu mă părăsi.

Schimbat-ai tu cu aur o sfântă fericire
Întocmai ca Iuda vânduşi dumnezeire,
Mânjişi altare sfinte, predaşi al tău amor! –
Rămâi clar la stăpân' tău, de mobilă slujaşte,
Cu ceialaltă lume în caos te târăşte,
Pân' ţ-oi lua răsplata ca tot cel vânzător! –"

Trădarea Elenei a lăsat, probabil, urme adânci din moment ce, după acest blestem nereuşit estetic, poetul se mai căieşte o dată (*Dimensiune la amor*), promiţând să nu mai cadă de aici înainte pradă ispitelor. Respinge chiar posibila căinţă a femeii care i-a produs chinuri de martir... „Urmez firescul acel ce vin" – jură el.

Alt poem – *Imitaţie* – are ca subiect de reflecţie (în fapt: de cozerie) „ţigareta" şi aici apare din nou Elena, într-o postură mai favorabilă. Tonul umoristic şi comentariul fantezist anunţă poezia lui Depărăţeanu:

„Când ostenit de lume credinţa-mi şovăieşte
Şi la filosofie alerg să mi-o-ntăresc
Icoane roditoare ţigara-mi înlesneşte
Şi-n nori ce p-alţi-necă eu viaţa o găsesc.

Când mintea mea yoioasă, improvizaţii cere,
Şi-n cântece uşore va lecţiuni să dea,
Iuţela ţigaretei o-nalţă-i dă putere
Şi-n câteva minute îi cânt „plapăma mea"

Eleno! noptea focul ca ochi-ţi îmi luceşte;
Pe talia-i cu mâna-mi, pe gura-i buza mea
Cu sete îi sorb viaţa şi când se mistueşte
În arderea iubirii... m-adorme-atunci şi ea.

Aşa ţigara numai e scumpa mea soţie,
Ea numai se topeşte spre a mă mulţumi
Şi când mă-nghiaţă lumea şi-mi ia din poesie
Căldura-i mă-nviază şi-ncep iar a simţi.

Când sorb din ţigaretă tutunul de Havana
Şi undele-i albastre în prejma mea rotesc,
În jocuri amorose văd şărpii din Savana
Şi lumea nouă toată cu stepele-i zăresc.

Levantul cu puterea-i uşor îmi desemnează
Pe Mihail, pe Farcaş, cu Crucea biruind;
Creştin Românul este şi vrea în el să credă,
Pe ziduri otomane văd stegu-i fâlfâind;

Şi-ncet, încet slăbeşte şi-ntr-o subţire ceaţă
Văd moartea că cu giulgiu-i vrea tot a înveli,
Şi Crucea sus pe turnuri cerşând o zi de viaţă
Se lasă ca de vânturi încai a se clăti

A! ţigaretă dragă, aş vrea, dacă se poate,
Ca patimile mele în focu-ţi se topesc,
Şi să aţint o clipă iluziile toate
Ce-al tău vapor crează şi iar se risipesc.

Dar vai, duiosă soartă! ca undele-ţi uşoare
A fericirii visuri au cursul efemer;
O jumătate cade şi-n pulbere jos moare
Iar cealaltă se-nalţă, se duce sus în cer!"

O *Invocaţiune*, tradusă din „De la Martin" [sic!], arată disponibilitatea lui C.A. Rosetti pentru orice tip de poezie, trecerea fără dificultate de la Byron şi Lamartine la Béranger. Femeia este, aici, o „suflare cerească sfântă", „soră a îngerilor", fiinţă oricum misterioasă şi fugitivă. Ea apare în „trudosul drum spinos" al poetului şi apoi dispare. Poetu-i cere eminescian:

„Atuncea dă-mi acilea o zi a ta iubire
Şi când te-i duce-n ceruri, te rog nu mă uita."

Ioan Aurel POP

Les roumains en Europe: entre l'héritage de la latinité occidentale et la réalité byzantine-slave orientale

Abstract

Expunerea d-lui Ioan Aurel Pop prezintă evoluţia specifică a românilor de-a lungul istoriei, de la cucerirea Daciei de către romani până la epoca modernă a teoriilor sincroniste din secolul al XX-lea. Poporul român este un popor de origine latină, ca şi celelalte popoare ale latinităţii, şi s-a format în mod asemănător cu acestea. Există astfel o structură ternară: elementul ancestral, pre-roman (geto-dac), elementul cuceritor, roman, şi elementul barbar, slav (şi de origine germanică, pentru celelalte popoare latine ale Europei). In regiunea Balcanilor, au existat, chiar din Evul Mediu, comunităţi cu dublă influenţă asupra identităţii naţionale: bizantină şi latină, ortodoxă şi catolică, creştină şi islamică. Dar cu cât se îndreaptă spre modernitate, românii s-au apropiat de modelul francez, occidental, şi european.

Cuvinte-cheie: *naşterea poporului român, evoluţie istorică, slavonism şi latinitate, ortodoxie şi catolicism, modelul francez.*

The Mr. Ioan Aurel Pop's dissertation presents the Romanians specific during theirs history, from the Dacia conquest by Romans till the modern period of synchronistic theories of the twentieth century. The Romanian nation has a Latin origin, like the other nations from Eastern, Southern and Central Europe, and he formed in a similar manner to them. Consequently, there is a similar ternary structure: the ancestral element, pre-Roman (Dacian), the conqueror element (Roman) and the barbarian element, Slavic (and Germanic for the other Latin peoples of Europe). In the Balkans area, there were, even in the Middle Ages, a lot of communities bearing dual influence on its national identity: Byzantine and Latin, Orthodox and Catholic, Christian and Islamic. But more they pointed to the modernity, more the Romanians approached to the Western and European French model.

Keywords*: bith of Romanian nation, historical evolution, Slavic and Latin, orthodox and Catholic, French model.*

Excentriques par rapport à l'Occident - qui a offert au monde le modèle dominant de civilisation de la période récente - les Roumains apparaissent aux yeux des étrangers comme un peuple bizarre, un peuple qui prétend à la latinité, mais est situé dans une région à prépondérance slave.

La genèse des Roumains

Les Roumains sont un peuple roman et, comme tout autre peuple roman, ils se sont formés pendant le premier millénaire de l'ère chrétienne (entre les ler-IIe et VlIIe-IXe siècles), suite à un processus historique com-

Ioan Aurel POP, Universitatea „Babeş-Bolyai" Cluj-Napoca, Facultatea de Istorie-Filosofie, e-mail: i_a_pop@yahoo.com

plexe, qui commence après la conquête de la Mésie et de la Dacie par les Romains. La zone de formation est un espace vaste, situé entre la chaîne des Carpates et le Danube, la mer Noire et les Balkans, restructuré par la suite principalement au nord du Bas-Danube, jusqu'aux Carpates boisés, entre la vallée de la Tisza et celle du Dniestr. Les éléments ethniques qui sont à la base de la formation des Roumains sont les mêmes chez tous les peuples romans : l'élément ancestral, pré-romain, soit les Géto-Daces, branche septentrionale des Thraces; l'élément conquerrant, les Romains (le dénominateur commun de tous les peuples romans européens) ; l'élément barbare, soit les Slaves (chez les peuples romans occidentaux, les composantes barbares furent de souche germanique).

Les noms des Roumains

Comme la grande majorité des peuples, les Roumains ont eu un double nom ethnique (ethnonyme) : un nom par lequel ils s'appelaient eux-mêmes et un autre, utilisé par les étrangers.[1] La dénomination propre est celle de « Roman », terme hérité du latin *Romanus.* Les étrangers les ont appelés « Valaques » ou, par des termes similaires. Les deux noms (« Roman » et « Valaque »), tenus à juste titre pour des synonymes, indiquent, du point de vue étymologique et sémantique, la même chose : la latinité de ce peuple.

Le mélange de la Frontière

Les Roumains se sont retrouvés, dès la fin de l'ethnogenèse, à la frontière entre les grandes aires culturelles et confessionnelles de l'Europe : l'aire latine et catholique, d'un côté, et l'aire byzantino-slave et orthodoxe, de l'autre. Mais, loin d'être une simple ligne, cette frontière est une bande de quelques centaines de kilomètres de large, qui part de la mer Baltique et aboutit au Bas-Danube et à la mer Adriatique. C'est une vaste région, où les interférences des spiritualités occidentale et orientale sont visibles, depuis le niveau officiel et élitaire jusqu'au niveau de la vie quotidienne de la population. Les sources historiques révèlent, pour le Moyen Age, la présence dans cette région de personnes et communautés qui ont simultanément assumé, pour un certain temps, une double identité (byzantine et latine, orthodoxe et catholique, chrétienne et islamique etc.), afin de pouvoir se manifester, s'affirmer, survivre ou se conformer aux exigences de la société. C'est ce qui explique, dans des structures politiques tels la Hongrie, la Pologne, les Pays roumains, la Bulgarie, la Serbie etc., l'existence de hiérarchies ecclésiastiques byzantines (orthodoxes) et latines (catholiques) qui coexistent, « cohabitent » sur un même territoire, se transforment etc. Plus y est, dans des pays tenus pour catholiques, tels les royaumes des Arpad ou des Jagellon, où l'Église officielle était l'Église occidentale, certains témoignages indiquent, pour les XlIIe-XVe siècles, une présence orthodoxe importante, qui va jusqu'à la moitié de la population, avec ses propres églises, monastères, évêchés et métropoles. Il en est de même dans les Principautés roumaines (Moldavie et Valachie), où l'existence d'une hiérarchie officielle orthodoxe n'exclut pas les diocèses latins (catholiques), qui réunissaient une petite partie de la population, urbaine pour la plupart, locale ou arrivée de Transylvanie.

Le peuple roumain, formé à présent d'environ 25 millions de personnes, qui habitent pour la plupart au nord du Danube, est le peuple le plus nombreux du Sud-Est européen. 11 est le seul héritier actuel de la romanité orientale[2], le seul isolé de la grande masse latine, le seul peuple roman européen dont la langue contient un

1 Voir les Allemands, qui s'appellent *Deutschen,* les Hongrois *(Magyarok),* les Grecques *{Hellènes),* les Albanais, les Irlandais, les Finlandais, les Polonais etc.

2 Haralambie Mihâescu, *La Romanité dans le sud-est de l'Europe,* Bucarest, 1993, passim.

3 Carlo Tagliavini, *Le Origini délie lingue neolatine,* éd. VI, Bologne, 1972; version roumaine idem, *Originile limbilor neolatine. Lntroducere în filologia romanicâ,* édition par Alexandru Niculescu, Bucarest, 1977, p. 253-257.

superstrat slave[3], le seul peuple roman de rite chrétien oriental (orthodoxe), le seul peuple roman à avoir, au Moyen Age, le slavon pour langue liturgique, de chancellerie et de culture etc. Néanmoins, les Roumains se revendiquent, par une part fondamentale de leur identité, comme appartenant à l'Occident, alors que par l'autre ils se rattachent à l'Orient et au Sud-Est européen.

La christianisation latine des Roumains et l'organisation slave-byzantine de leurs Eglises

La question du slavonisme culturel chez les Roumains médiévaux[4] pourrait rendre l'identité roumaine plus intelligible et élucider les rapports culturels-religieux entre l'Occident catholique et l'Orient orthodoxe. Ce n'est pas simple de trancher la question de ce slavonisme culturel, lié au nom d'un peuple d'origine romaine, qui parle une langue néo-latine.[5] Dans le cas des Roumains, on ne saurait toutefois séparer totalement le slavonisme culturel de l'orthodoxie, du fait que l'orthodoxie a en grande part été le vecteur du slavonisme.[6] Une première question à laquelle on doit répondre serait donc : comment les Roumains - peuple roman et latinophone — sont-ils parvenus à embrasser la foi orthodoxe ? A la différence de tous leurs voisins, les Roumains n'ont pas de date précise, symbolique, qui marque le début de leur christianisation, du fait qu'ils ne sont pas devenus chrétiens par la volonté d'un chef politique, baptisé à un moment donné (tels les Bulgares/Proto-bulgares, les Russes, les Serbes, les Hongrois etc.). Chez les Roumains, la christianisation fut un processus qui se déroula le long de plusieurs siècles, à commencer par leurs ancêtres daco-romains, par certains colons, descendus aux Ile-IIIe siècles dans la province de Dacie. Cette christianisation partielle, sporadique et non-organisée, réalisée de proche en proche, dans les conditions pénibles des persécutions, a reçu une impulsion extraordinaire après l'Édit de Milan (313). A ce moment, bien que la Dacie trajanne ne fût plus entre les frontières officielles de l'Empire romain, les missionnaires du sud du Danube franchirent le fleuve et firent connaître la parole de Dieu aux latinophones, qui s'y trouvaient, dans une langue qu'ils pouvaient comprendre - le latin. Presque tous les termes roumains importants relatifs à la croyance chrétienne (à son essence dogmatique et, partiellement, au rite) proviennent du latin. D'autres termes roumains, relatifs à l'organisation de l'Église, au rite, à certaines fêtes instituées plus tard, à la tradition ecclésiastique formée graduellement etc. sont de souche slave. Il n'y a qu'une seule explication logique, et elle est bien étayée par l'évolution historique : si la christianisation des Roumains s'est faite en latin, l'organisation rigoureuse de l'Église, l'établissement du rite, la hiérarchie etc. ont revêtu une forme slave.

La Dacie fut une province romaine impériale, avec une culture du type occidental, latin, et non pas grec-oriental. Mais le déplacement de la capitale à Constantinople (330), ensuite la division officielle de l'empire (395) et la chute de l'Empire romain d'Occident (476), le règne de Justinien (527-565), avec l'extension de son État jusqu'au Danube,

4 Petre P. Panaitescu, *Contribuţii la istoria culturii româneşti,* édition par Silvia Panaitescu, Bucarest, 1971, p. 28-49.

5 Au moment où l'on parle de slavonisme culturel ou de culture slave chez les Roumains du Moyen Age, on doit nécessairement avoir en vue l'élite (5-10% de la population); le menu peuple, illettré, a eu sa propre culture, populaire, orale, anonyme et collective, solidement enracinée dans la latinité tardive. La langue parlée, la spécificité du vers populaire (similaire à celui hérité du latin vulgaire), les proverbes, les imprécations, les vers satiriques chantés en dansant, les incantations, l'art du bois etc. le démontrent largement.

6 Ioan-Aurel Pop, // *Cristianesimo presso i Romeni - tra Occidente e Oriente,* in Ion Cârja (dir.), / *Romeni e la Santa Sede. Miscellanea di studi di storia ecclesiastica,* Bucarest-Rome, 2004, p. 13-18.

constituèrent autant de causes importantes de l'orientation des Romans du Bas-Danube et des Carpates vers la nouvelle Rome et l'Empire byzantin. L'invasion et l'établissement des Slaves dans la Péninsule balkanique (massivement après 602) et la formation des États slaves au sud du Danube, sur une bande assez large entre la mer Noire et l'Adriatique, eurent pour conséquences l'interruption des liens directs entre les Romans carpato-danubiens et Rome. L'Église bulgare, organisée par Boris/Michel (dans la seconde moitié du IXe siècle) et régie par le patriarcat de Constantinople, devint le seul modèle proche pour la fondation de l'Église canonique des Roumains.

Le slavonisme culturel

Une fois adoptée la liturgie slavonne - c'est-à-dire la langue slavonne en tant que langue liturgique -, les autres produits écrits s'adaptèrent, eux aussi, au modèle slavon. C'est ce qui fait que, bien que le slavonisme ethnique disparaisse dans le nord du Danube aux XIIe-XIIIe siècles, les Roumains conservèrent la culture ecclésiastique et politique des Slaves pendant presque quatre siècles encore, et l'alphabet cyrillique même jusqu'au milieu du XIXe siècle. Un témoignage important de ce dualisme médiéval des Roumains, qui avaient une langue de culture écrite (le slavon) et une langue vernaculaire parlée (le roumain, d'origine latine), est antérieur à 1473 et appartient à Nicolas, évêque de Modrusa, collaborateur proche du pape Pie II.[7] A l'époque où Enea Silvio Piccolomini (le futur pape déjà mentionné) rédigeait son ample ouvrage de géographie, dans lequel il présentait en détail sa théorie sur l'origine romaine des Roumains (accompagnée de déductions étymologiques parfois fantaisistes), Nicolas de Modrusa notait dans son ouvrage *De bellis Gothorum :* « Les Roumains apportent en argument de leur origine le fait que, bien que tous emploient (en écrit) la langue des Mésiens, qui est l'illyrien, ils parlent dès le berceau une langue populaire, qui est le latin, dont ils n'ont point perdu l'usage ; et lorsqu'ils croisent des inconnus et qu'ils veulent leur parler, la première question qu'ils leur posent est s'ils parlent roman ».[8] Ce témoignage est important au moins pour deux raisons : 1) il révèle que certains Roumains avaient la conscience de leur romanité dès le Moyen Age et 2) que ces Roumains saisissaient déjà la différence entre la fonction de la langue roumaine (le latin) employé par le peuple *(loquuntur)* et celle de la langue slave (le mésien, l'illyrien), utilisée en instrument d'expression de la culture écrite *(utantur).* Le slavon enseigné comme langue de culture dans les monastères des Principautés roumaines était la langue dans laquelle Cyrille et Méthode avaient traduit les livres religieux lors de la christianisation des Slaves. Des centres d'écriture en slavon il y en avait auprès de monastères et d'églises, ainsi que dans les chancelleries des cours princières et dans les villes. Les académies princières de langue slavonne seront fondées un peu plus tard. Dès le XVIe siècle, d'importantes bibliothèques apparurent auprès de métropoles, évêchés, monastères et églises. Les premières imprimeries virent le jour chez les Roumains en 1508 ; si au début les ouvrages étaient imprimés en slavon, quelques décennies après on commençait déjà à imprimer des livres en roumain (toujours en lettres cyrilliques). L'élite roumaine de Transylvanie et des Parties de l'Ouest était orthodoxe et avaient pour langue liturgique et de culture le slavon toujours.[9]

Le retour à la latinité et à la modernité occidentale

Le slavonisme culturel — c'est-à-dire l'emploi du slavon dans les œuvres religieux, historiques, littéraires, juridiques, philosophiques etc. et même dans les ouvrages imprimés et dans les chancelleries des institutions d'État - devient petit à petit anachronique à la fin du Moyen Age et au début de l'époque moderne (XVIe-XVIIe siècles). Le modèle culturel adéquat à un peuple néo-latin, qui faisait les premiers pas vers la modernisation, était le modèle occidental, dynamique et innovateur, alors que le slavonisme restait ancré dans la tradition orientale. Le slavon liturgique, de culture et

7 Şerban Papacostea, *Geneza statului în evul mediu românesc. Studii critice,* Cluj-Napoca, 1988, p. 227.

8 « Valachi originis suae illud praecipuum prae se ferunt argumentum, quod quamvis Mysorum lingua, quae Illyrica est, omnes utantur, vernaculo tamen sermone hoc est latino haud prorsus obsoleto ab incunabulis loquuntur; et cum ignotis congressi, dum linguae explorant commercium, an Romane loqui nolint interrogant » (Giovanni Mercati, *Notizie varie sopra Niccolo Modrusiense,* in *id., Opère Minori,* IV, Città del Vaticano, 1937, p. 247).

9 Nicolae Bocsan, Ioan Lumperdean, Ioan-Aurel Pop, *Ethnie et confession en Transylvanie (du XIIIe au XIXe siècles),* Cluj-Napoca, Centrul de Studii Transilvane, 1996, p. 5-60.

de chancellerie, greffé sur une langue néo-latine, tel le roumain, ne contribuait pas à l'évolution naturelle de la langue roumaine, n'en renforçait pas la latinité, mais l'imprégnait, particulièrement au niveau de l'élite, de slavismes livresques. Les débuts de la culture écrite en roumain remontent au XVe siècle, lorsque des textes, présentant le phénomène du rhotacisme, sont élaborés en Transylvanie et en Banat - régions où les influences occidentales se font sentir davantage. C'est toujours ici que sont fondées les premières écoles roumaines, qu'apparaissent les premières traductions et livres en roumain, que sont imprimés les premiers ouvrages en roumain et à caractères latins. A partir du XVIe siècle, l'influence de l'Occident latin et néo-latin devient plus forte (surtout en Transylvanie), ce qui restreint l'aire du slavonisme culturel chez les Roumains. Les chroniqueurs du XVIIe siècle écrivent en roumain, Dimitrie Cantemir (prince régnant de la Moldavie) est un précurseur des Lumières, membre de l'Académie de Berlin, qui rédige ses oeuvres en roumain et en latin, alors que l'union des Roumains transylvains à l'Église de Rome (1697-1701) et l'École Transylvaine - le principal courant roumain propageant les idées des Lumières - rapprochent davantage la culture roumaine de l'Occident. C'est ce qui fait que, après plusieurs siècles de slavonisme culturel et ecclésiastique, le peuple roumain synchronise sa culture avec sa spécificité néo-latine. La première « révolution » en ce sens se produisit chez les Roumains transylvains, devenus catholiques de rite grec et promoteurs des idées des Lumières, au XVIIIe siècle, en rapport direct avec la latinité et Rome. Les études qu'ils on fait a Rome, leurs ouvrages, leur carrières de professeurs et leurs discours devant les foules ont reconstruit pour toute la nation roumaine l'identité latine, l'appartenance à la grande famille de la romanité. Le rapprochement le plus intense et le plus efficace de l'Occident, donc des anciennes racines des Roumains - comme le propageait l'idéologie nationale de l'époque - se produisit au XIXe siècle, grâce au rayonnement de la culture et la civilisation françaises dans les Principautés danubiennes et ensuite en Roumanie. Des générations entières déjeunes Roumains, en particulier fils de boyards, citadins aisés et intellectuels, firent leurs études en France et, une fois de retour dans leur pays, allaient diffuser la grande langue européenne parmi leurs concitoyens[10]. Depuis le XIXe siècle et jusqu'aux temps plus récents, pendant la plupart des décennies communistes y comprises, la principale langue étrangère enseignée dans les écoles de Roumanie fut le français. Elle était non seulement le vecteur d'une civilisation avancée et d'une grande culture, devenue « classique » au sens de modèle, mais aussi le symbole du monde occidental, que certains courants, tendances et forces - notamment le communiste - essayaient de tenir à l'écart des Roumains. De nos jours encore, la Roumanie est le principal pays francophone d'Europe centrale et orientale ! Plus y est, le courant culturel-idéologique de la culture roumaine qui privilégiait la latinité, les rapports avec l'Occident, la synchronisation de la Roumanie avec les structures modernes européennes était un courant moderne, pragmatique et progressiste, alors que le courant qui appuyait l'origine dace, le caractère autochtone, la tradition orthodoxe, byzantino-slave, marquait une tendance conservatrice, passéiste, léthargique. Finalement, au XXe siècle - mettant entre parenthèses presque tout le régime de dictature communiste, étranger à l'esprit général des Roumains -, la Roumanie choisit de s'orienter vers le modèle européen occidental, vers la civilisation et la culture qu'il promouvait. Cette tendance dominante ne put, évidemment, effacer la spécificité ou l'identité des Roumains, constituées dans le temps, sur le fond des interférences entre l'héritage de l'Occident latin et la présence de l'Orient slave et byzantin.

10 Pompiliu Eliade, *De l'influence française sur l'esprit publique en Roumanie. Les origines. Étude sur l'état de la société à époque des règnes phanariotes,* Paris, 1898.

Florian Saiu în dialog cu Alex Goldiş

„Nu se poate trăi din scris. Punct”

Abstract

Dialogul cu Alex Goldiş, critic literar, scriitor şi lector univ. dr. la Facultatea de Litere, Universitatea Babeş-Bolyai, surprinde cele mai delicate probleme ale sistemului nostru cultural şi educaţional. Din răspunsurile concise ale tânărului profesor se desprind însă cu generozitate şi tuşele agitatului secol în care ne croim existenţa.

Cuvinte-cheie: *educaţie, cultură, poezie, critică literară, profesor, bani, lectură, student, literatură, scriitor.*

The dialogue with Alex Goldiş, literary critic, writer and teacher (Faculty of Letters, Babes-Bolyai University), captures the most delicate problems of our cultural and educational system. From the young teacher concise answers, main characteristic of the hectic century we are leading our existence are generously detaching among other ideas.

Keywords*: education, culture, poetry, literary criticism, teacher, money, reading, student, literature, writer.*

Cine este Alex Goldiş? Cum a apărut el în peisajul cultural românesc? Ce v-a determinat, domnule, să urmaţi drumul literelor? A fost un plan croit dinainte sau o răsucire a destinului determinat de întâmplări simple, obişnuite?

Coerenţa propriei persoane nu e decât o invenţie retrospectivă, realitatea propriuzisă e compusă dintr-o serie de accidente şi întâmplări greu de pus cap la cap. Cu toate acestea, cred că am ştiut destul de devreme că voi fi literat. Am urmat, încă din liceu, o clasă cu profil filologic pentru că îmi plăcea să citesc şi...pentru că eram extrem de neînzestrat în tot ce înseamnă activitate practică. La un moment dat, prin liceu, tatăl meu m-a întrebat, excedat de inabilităţile mele concrete: „Oare tu ce-ai să devii în viaţa asta, din moment ce nu ştii să faci nimic, dar în schimb stai pe margine şi critici pe toată lumea?”. I-am replicat cu o directeţe care nu-mi e specifică, printr-un răspuns de greutatea căruia mă îndoiesc să fi fost conştient atunci: „Ce să mă fac, critic literar”.

Aşa încât, zarurile fiind aruncate, a trebuit să mă ţin de cuvânt. Am urmat Facultatea de Litere din Cluj, unde am început să scriu la revista „Echinox” nu critică literară, ci proză. Debutul meu în proză, de care mă ruşinez acum, m-a aruncat şi mai mult, compensativ, spre cariera de critică literară, în direcţia căreia am fost încurajat de două persoane: Ruxandra Cesereanu, care mi-a oferit foarte repede – prin anul III – rubrica de cronică literară a revistei „Steaua”, şi Al. Cistelecan, care m-a chemat, la fel de repede, să devin colaborator permanent al „Vetrei”. Adevărata carieră de

Alex GOLDIŞ - Universitatea „Babeş-Bolyai” din Cluj, Facultatea de Litere, e-mail: al3xgoldis@yahoo.com
Florian SAIU, jurnalist, e-mail: florian.saiu@gmail.com

cronicar literar a început însă odată cu „racolarea" mea la revista „Cultura", unde am putut scrie săptămânal (or, un cronicar literar, dincolo de alte calităţi, trebuie să aibă consecvenţă), alături de o echipă de critici tineri extrem de talentaţi: Andrei Terian, Mihai Iovănel şi Teodora Dumitru. Concurenţa fertilă cu ei, dar şi apariţia unei noi generaţii literare, cu cărţi foarte interesante, m-au menţinut pentru câţiva ani într-un fel de frenezie a cronicii literare. Această frenezie pentru cronică a început să se stingă concomitent cu cea a colegilor de rubrică menţionaţi mai sus, dar şi cu a altora, pe care i-am preţuit dintotdeauna, precum Bianca şi Paul Cernat, Bogdan Creţu, Doris Mironescu şi alţii. Cronica e, din punctul meu de vedere, un gen prin excelenţă dialogal şi relaţional. Or, când „reţeaua" a încetat să mai funcţioneze, ultimii mohicani, printre care m-am numărat, au început şi ei să dezerteze. Sper, însă, mereu într-o reîntoarcere.

Sunteţi profesor, critic literar, truditor în câmpul educaţiei. Ce înseamnă să fii profesor în România secolului 21? Ce înseamnă să fii critic literar, scriitor? Cum se descurcă astăzi un muncitor în slujba formării unui popor?

N-aş privi problema atât de militant, în sensul că nu m-am considerat niciodată drept o persoană „în slujba" a ceva. Încerc, însă, să-mi fac cât mai bine meseria de profesor şi de critic literar/cercetător. Norocul e că cele două meserii se suprapun în mod necesar. Sunt puţini criticii literari de valoare care să n-aibă şi puţină vocaţie pedagogică. Şi mai puţini, profesorii buni care să nu aibă şi ceva stofă de critici literari.

Schiţaţi, vă rog, în câteva tuşe, portretul studentului român.

Îmi lipseşte o viziune apocaliptică asupra studentului român, dacă aici ar bate întrebarea. El nu e nici mai rău, nici mai bun decât studentul român din alte vremuri.

Are, însă, mai mult acces la informaţii de orice tip – de aceea, poate, e mai distras de la studiul temeinic – şi e mai puţin încurajat de societate să urmeze o carieră umanistă. În rest, există talente cu carul, ba chiar interes real pentru literatură şi mi-aş dori să mă pot ocupa mai mult de fiecare individualitate în parte. De când sunt profesor, am întâlnit câţiva studenţi excelenţi, care s-au ilustrat deja în critică şi în poezie. Am de gând să reiau un cenaclu iniţiat acum câţiva ani, intitulat *Subsol 13*, unde am încercat să mobilizez energii tinere. Nu-mi plac patriotismele locale, însă la Literele clujene există constant o efervescenţă literară încă de pe băncile Facultăţii. Ea trebuie doar întreţinută puţin.

Se mai citeşte în România?

Se citeşte tot mai mult în România. Dacă anii '90 pot fi consideraţi un hiatus în ce priveşte lectura propriu-zisă a cărţilor (se citea mai mult publicistică), anii 2000 reprezintă o evidentă revenire. Piaţa de carte românească e încă defazată faţă de alte culturi, însă există semne că, odată cu redresarea economică şi cu creşterea nivelului de trai, cititorul mediu simte nevoia să se întoarcă la lectură. Sigur, azi se citeşte altceva decât înainte de 1990: carte străină în defavoarea cărţii româneşti, roman în defavoarea poeziei, roman de consum în defavoarea romanului „înalt". Există semnale, însă, că lucrurile se redresează.

Se poate trăi decent din scris?

Nu se poate trăi din scris, punct. Cu excepţia câtorva scriitori sau eseişti care pot fi număraţi pe degetele de la o mână, toţi ceilalţi autori români au şi alte meserii, de la profesori la jurnalişti culturali, redactori, cercetători etc. Sistemul literar românesc, sau mai degrabă industria din spatele lui, nu sunt îndeajuns de puternice deocamdată încât să creeze scriitori-vedete. Singura supapă a scriitorului român, menită să-i asigure un interval de linişte, o constituie bursele de creaţie, tot mai des frecventate de scriitorii tineri (şi nu numai).

Ce părere aveţi despre prezenţa anemică a revistelor culturale pe piaţa de profil din ţara noastră?

Pot să am o părere pozitivă despre dispariţia revistelor culturale? Evident că e nevoie de reviste literare puternice şi vizibile. La ora actuală, dispariţia sau lipsa de vizibilitate a revistelor culturale (şi, odată cu ele, autoritatea tot mai anemică a criticii de specialitate) fac ca volumele foarte bune să se amestece, în conştiinţa publică, cu cele mediocre. Una dintre mizele criticii de azi – care nu se poate exercita decât în revistele de specialitate – ar fi să contracareze campaniile de publicitate agresivă ale editurilor. O editură nu e interesată de ierarhia valorică a produselor proprii, încercând să convingă publicul că toate sunt excelente.

Care ar fi, în opinia lui Alex Goldiş, cele mai importante carenţe ale sistemului nostru de învăţământ?

Cea mai importantă carenţă e legată de slaba finanţare a sistemului, de la investiţiile în infrastructură până la salariile profesorilor. Cunosc mulţi absolvenţi care ar rămâne în sistemul de educaţie dacă remuneraţia n-ar fi o formă de umilire. În situaţia actuală, nu rămân întotdeauna în învăţământ studenţii cei mai buni, iar cei care o fac merită toată consideraţia. E un adevăr deprimant. Toate celelalte probleme ale învăţământului românesc, de „suprastructură" culturală, sunt secundare. Aud zilnic păreri lipsite de acoperire – inclusiv de la miniştri ai Educaţiei, din păcate – cum că învăţământul românesc ar fi defazat din cauza accentului pe memorare în defavoarea dezvoltării competenţelor sau din cauza tehnicităţii excesive. Or, departe de a fi soluţionate, aceste dileme nu sunt specifice învăţământului românesc sau est european. Ele există bine-mersi şi în alte sisteme mai performante. Citeam, într-un *The Guardian* foarte recent, un articol critic la adresa „poliţiei punctuaţiei" şi a hipertehnicizării studiului literaturii engleze, concentrată actualmente asupra studiului formal în defavoarea celui tematic. Sună foarte... „românesc" dezbaterea englezilor, nu? Cu diferenţa că la ei dascălul se poate întreţine dintr-o slujbă, având răgazul să mediteze realmente la aceste dileme în loc să-şi completeze venitul cu ore particulare sau să mai lucreze te miri ce.

Ce carte/cărţi citiţi acum?

Tocmai închei *Un altfel de jurnal* al lui Matei Călinescu, despre care probabil că voi şi scrie. E un document uman important, al unei persoane care a avut tăria să citească şi să scrie până în pragul morţii. Ultimele rânduri notate acolo preced cu doar 10 zile moartea autorului. Un fel de tristă cronică a unei morţi anunţate. Dincolo de încărcătura umană, jurnalul rămâne mărturia importantă a unuia dintre criticii noştri postbelici de top, a cărui simplitate şi geometrie a gândirii n-a fost niciodată scurtcircuitată de erudiţie, cum s-a întâmplat în destule cazuri.

„Critica literară e o damă de companie concediabilă odată ce nevoile propagandistice ale partidului au fost satisfăcute". Această propoziţie (pe care eu o găsesc savuroasă) face parte din volumul dumneavoastră - Critica în tranşee - *şi vizează perioada 1948-1953. Vorbiţi-ne despre cartea aceasta. Cum s-a născut ea?*

Formularea decupată de dv. nu se referă, evident, la critica literară în general, ci la critica aflată sub presiunea ideologiei staliniste. La origine un proiect de doctorat, cartea mea a încercat să analizeze felul în care s-a emancipat critica românească de sub această presiune politică imensă. O emancipare impură, cu destule dificultăţi şi retractilităţi, dar care a reuşit să repună pe picioare un întreg câmp literar. Chiar sub ameninţarea cenzurii, acest câmp literar, desconsiderat de o categorie de „anticomunişti" *post factum*, a funcţionat destul de bine după 1965. Dacă am avut o literatură valabilă înainte de 1990, cu poeţi şi prozatori de necontestat până azi, faptul s-a datorat şi criticii literare care, fără să devină vreodată deschis ostilă comunismului, a reuşit să protejeze eficient teritoriul literaturii.

Ce proiecte literare aveţi în desfăşurare? Lucraţi la o lucrare nouă?

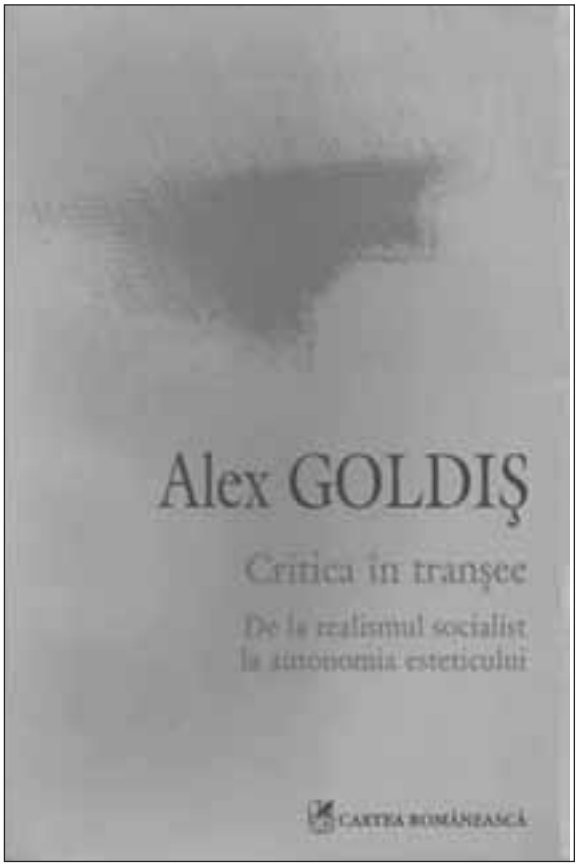
Am în minte mai multe cărţi, dar cea la care lucrez acum vizează o sinteză a prozei subversive din spaţiul est-european. Am adunat material disponibil în limbi de circulaţie cu privire la literatura de sub comunism din Rusia, Cehia, Slovacia, Bulgaria sau Ungaria şi voi încerca să schiţez o tipologie „transnaţională" a acestei literaturi, cu teme şi problematici recurente, tipologii narative, subgenuri privilegiate etc. Deşi n-am acces la aceste literaturi în original, voi încerca să instrumentez surse de mâna a doua (istorii şi panorame literare), printr-o metodă consacrată de Franco Moretti ca „distant reading". Poate că nu e suficient, însă cu siguranţă e mai mult decât nimic: nu ştiu să existe o astfel de sinteză la nivel internaţional. În literatura română, mi-ar plăcea să scriu cândva o monografie Marin Preda. Cu toate diferenţele de nivel ale romanelor lui, e unul dintre cei mai buni prozatori români – şi, poate, prozatorul care a problematizat cel mai complex opţiunile individidului în raport cu constrângerile politicului. După 1990, s-a scris puţin şi inconsistent despre Preda.

Cum arată o zi din viaţa lui Alex Goldiş?

Puţin spectaculoasă la suprafaţă (ca orice zi din viaţa unui literat), dar cu multe satisfacţii mărunte: întâlniri privilegiate cu cărţi, autori, studenţi, idei. Nu mă plâng deloc, deşi mi-ar plăcea să am mai mult timp să scriu.

Ce pasiuni aveţi în afara literaturii?

Am fost, încă de când nu mă ştiu – adică de la câteva luni, când, exasperaţi că nu mă pot opri din plâns, părinţii mi-au pornit magnetofonul –, pasionat de muzică. Crescut în adolescenţă cu MTV, am traversat cam toate genurile, de la cele disco-kitsch comerciale până la rock şi muzică electronică. M-am fixat în anii din urmă pe ultima categorie, care mi se pare singura capabilă să capteze „spiritul vremii", dacă pot să mă exprim astfel. S-a produs, cred, în ultimii 10-15 ani, o mutaţie interesantă cu muzica electronică. Departe de a fi (doar) o muzică de dans, ea a devenit un gen prin excelenţă introspectiv şi psihedelic. Cei care ascultă azi muzică electronică – techno, deep house, minimal sau alte genuri – caută mai degrabă o experienţă interioară singulară decât comuniunea cu ceilalţi. Poate cel mai simptomatic fapt în acest sens



constă în apariţia aşa-numitelor *silent parties*, petrecerile unde tinerii se adună pentru a-şi asculta fiecare muzica la propriile căşti. Efect al postumanismului şi al alienării sociale actuale? Poate, dar nu cred că ne putem sustrage fenomenului.

Ce înseamnă poezia?

Am mai scris-o şi altă dată: poezia – literatura, în general – e un tip de discurs masochist. Ea n-are sens decât dacă mă forţează să admit adevăruri neplăcute despre mine sau despre ceilalţi. Mă feresc de cărţile care relaxează propriu-zis: literatură bună nu înseamnă divertisment, ci problematizare, meditaţie, angoasă. De aceea, scriitorii importanţi sunt persoane incomode.

Realizaţi, vă rog, un top al scriitorilor preferaţi.

N-aş putea să compun un top al scriitorilor preferaţi, în literatură ierarhiile nu funcţionează decât până la un punct. Dacă accept însă provocarea, din literatura română citesc cu tot mai mult interes autorii lăsaţi, în genere, de manuale (şi poate chiar de comentariile critice) în planul secund al canonului. Dintre poeţii interbelici, nu cred că Arghezi, Blaga sau Barbu pot fi depăşiţi foarte uşor, însă cred că B. Fundoianu este un poet mare, care ar trebui revizitat cu insistenţă, sau că opera poetică a lui Geo Bogza merită admisă în primplanul literaturii române, mai ales că posteritatea (douămiistă, dar nu numai) s-a raportat privilegiat la formula lui. Dintre prozatori, îl recitesc întotdeauna cu pasiune pe Camil Petrescu, dar cred că de valoare apropiată – şi ar merita popularizată mai mult în afara mediilor academice – e şi proza lui Anton Holban sau Max Blecher. Asta pentru a aminti doar câteva nume.

Apropo de plăcere, n-am simţit niciodată o diferenţă de nivel între lectura volumelor de literatură şi cea a volumelor de critică sau teorie literară. Dinamica unei teze, traseul unei idei, ingeniozitatea unei construcţii critice mi s-au părut întotdeauna la fel de fascinante ca lucrurile care se petrec în interiorul unui imaginar propriu-zis literar. Lecturile teoretice m-au format în aceeaşi măsură ca lecturile literare. Dintre criticii români tradiţionali, am avut de învăţat mult de la G. Ibrăileanu (micul volum *Spiritul critic în cultura românească* e o capodoperă, cu multe observaţii valabile şi azi) – poate chiar mai mult decât de la E. Lovinescu sau G. Călinescu. Citesc cu placere textele membrilor celei de a treia generaţii post-maioresciană (Pompiliu Constantinescu, Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu) şi am senzaţia că, la firul ierbii, canonul valoric al literaturii interbelice a fost stabilit de aceste spirite extreme de lucide şi abia apoi „imortalizat" de Lovinescu şi Călinescu în Istoriile lor. Mi-ar plăcea să demonstrez într-un studiu acest lucru. Despre critica postbelică, cu un număr mare de autori foarte buni, am scris în mai multe rânduri.

În literatura universală (în proză, căci aici interesul meu a fost mai constant), am migrat, din adolescenţă, când citeam cu înfiorare literatură fantastică şi devoram romanele realismului magic, spre realismul propriu-zis – până într-atât, încât pot spune că aproape nu mai am organ pentru liter-

atura non-realistă, fie că e vorba de literatură fantastică, textualistă sau ermetică. De aceea, deşi nu admit literatura cu teză, îmi plac autorii preocupaţi de transcrierea realismului la firul ierbii (pornind de la povestirile lui Cehov, trecând prin *Foamea* lui Knut Hamsun şi ajungând la marea tradiţie americană de secol XX – Hemingway, Salinger, John Cheever şi alţii) sau prozatorii capabili să capteze provocările morale ale epocii lor. Îi citesc în continuare cu plăcere pe Dostoievski, Sartre sau, dintre cei recenţi, pe Philip Roth şi Michel Houellebecq, tocmai pentru că am senzaţia că dincolo de imaginar, proza lor e sensibilă la mutaţiile ideii de om. Mai toate romanele lui Houellebecq au în centru inegalitatea socială stârnită de hegemonia sexualităţii-marfă şi, în subsidiar, angoasa îmbătrânirii (a devalorizării pe „piaţa trupurilor umane"), în timp ce mare parte a prozei lui Roth teoretizează ideologizarea familiei şi intraductibilitatea valorilor de la o generaţie la alta. Pe lângă imaginarul micro-realist, îmi place, aşadar, aşa-numita proză de idee.

Avem, în prezent, un scriitor cu care să ne mândrim în străinătate? Cu cine defilăm în lumea bună a cărţilor?

Într-o carte de teorie literară relativ recentă (*What is World Literature?*, 2003), David Damrosch defineşte o operă literară de relevanţă internaţională drept o operă care câştigă prin traducere, reuşind să provoace o nouă reţea de relaţii în cultura de adopţie. Din această cauză, ideea unei congruenţe absolute dintre valorile naţionale şi cele internaţionale trebuie părăsită. Nu e de mirare că autori consideraţi drept simboluri naţionale şi vârfuri ale canonului estetic pot să nu fie selectaţi în exterior, în timp ce autori aflaţi în penumbra canonică devin tot mai relevanţi. Literatura lui Max Blecher sau Mihail Sebastian au fost primite favorabil în afara spaţiului românesc tocmai pentru că relaţiile culturale pe care le antrenează romanele lor sunt mai ample. Aşa încât cei care promovează literatura română în afara graniţelor naţionale se văd nevoiţi să studieze foarte atent acest *networking* de context care înconjoară opera individuală. Ceea ce nu înseamnă, însă, că criticul român ar trebui să rămână pasiv la „selecţia internaţională"; dimpotrivă, avem obligaţia de a propune circuitului extern autori şi teme din context naţional care ni se par relevante. Dintre autorii români actuali, cei mai traductibili mi se par Adrian Schiop (ultimul lui roman, *Soldaţii*, e o ficţiune foarte bine scrisă despre relaţiile de putere dintr-o comunitate periferică) şi Dan Sociu, un poet biografist, uşor de înţeles şi de transportat în alte contexte culturale. În cazul lor, cred, raportul literatură naţională – canon internaţional e aproape de suprapunere.

Florian Saiu, editor coordonator Secţia Social, Cultură şi Învăţământ (Evenimentul zilei) şi colaborator Caiete Critice

Alex Goldiş, critic literar. Lector univ. dr. la Facultatea de Litere, Universitatea Babeş-Bolyai. Este autor al volumelor: *Critica în tranşee. De la realismul socialist la autonomia esteticului* (2011) – pentru care a obţinut premiul Uniunii Scriitorilor din România şi Premiul revistei „Observator cultural"; *Sincronizarea criticii româneşti postbelice în deceniile opt şi nouă* (2013). A publicat cronică literară şi eseu în revistele *Cultura*, *Vatra*, *Steaua*, *România literară*, *Ziarul financiar* etc.

Dumitru MICU

„Experienţă ” şi „contemplaţie”

Abstract

Autoarea consacră o monografie cunoscutului filosof, istoric al religiilor şi romancier, Mircea Eliade. Cercetând „căutările de sine” ale autourlui, din seria primelor sale scrieri, unele eseuri, altele literatură de ficţiune, Magda Wächter îşi începe investigaţia de la o mărturisire a scriitorului, din Şantier, *considerându-l un hreaclitian cu nostalgii parmenidiene. Fascinat de cel dintâi model al său, Giovani Papini, Mircea Eliade nutreşte iluzia obţinerii pe cale practică, eroică, nu contemplativă, a libertăţii absolute. Sunt comentate pasaje din vasta sa operă* – Solilocvii, Itinerar spiritual, Oceanografie, Jurnalul portughez, *dar şi din romane precum* Isabel şi apele diavolului, Întoarcerea din rai, Huliganii – *autoarea distinge între finalităţile de aceeaşi sorginte existenţială la Eliade şi la marele său prieten, Emil Cioran, concluzionând că, pentru a se recupera pe sine din lumea modernă în care trăieşte, fiinţei umane îi rămâne să-şi reasume propria natură în varianta ei esenţialmente religioasă.*

Cuvinte-cheie: *Mircea Eliade, filosofie, experienţă, contemplaţie, religie, sfinţenie.*

The author dedicates a monograph to the well-known philosopher, historian of religions and novelist Mircea Eliade. Studying the author's "self search", from the series of his first writings, essays, Magda Wächter begins her investigation from a confession of the writer in Șantier [Site], *considering him a Heraclitian with Parmenidian nostalgias. Fascinated with his first model, Giovani Papini, Mircea Eliade cherishes the idea of obtaining absolute liberty, in a practical, heroic way, not a contemplative one. The author comments fragments from his vast work* – Solilocvii [Soliloquies], Itinerar spiritual [Spiritual Itinerary], Oceanografie [Oceanography], Jurnalul portughez [Portuguese Diary], *but also from his novels, such as* Isabel şi apele diavolului [Isabel and Devil's Waters], Întoarcerea din rai [Return from Heaven], Huliganii [The Hooligans] – *distinguishing between the finalities of the same existential origin with Eliade and with his great friend, Emil Cioran, drawing the conclusion that, in order to recover themselves from the modern world they live in, human beings have only one way left – to reassume their own nature in its essentially religious version.*

Keywords*: Mircea Eliade, philosophy, experience, contemplation, religion, holiness.*

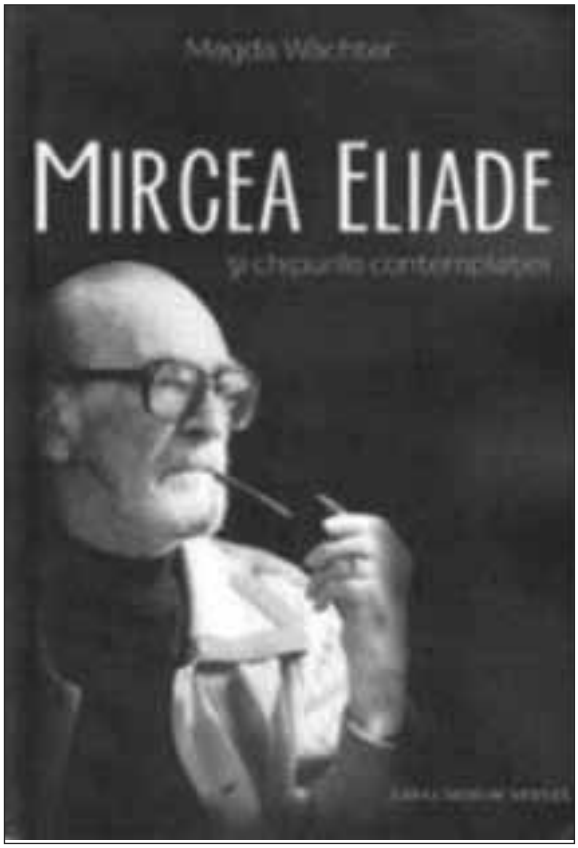
Cercetătoare la Institutul de Lingvistică şi Istorie Literară „Sextil Puşcariu” din Cluj, coautoare a dicţionarului de literatură apărut după 2000 sub egida Academiei Române, autoare a monografiei *A. E. Baconsky: Scriitorul şi măştile*, teză de doctorat la origine, a avut şansa, anul acesta, de a întâmpina anotimpul estival cu o nouă carte. Consacrată, aceasta, lui Mircea Eliade. Nu scriitorului, ci istoricului religiilor şi mai ales hermeneutului ideilor şi credinţelor religioase, gânditorului în general.

Cine, ştiindu-i precedentele lucrări şi răsfoind o pe aceasta din urmă, ar arunca

Dumitru MICU - Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu, e-mail: instcalinescu@yahoo.com

mai întâi o privire asupra bibliografiei, s ar mira, cu siguranţă, văzând cât de numeroase sunt menţionările de filosofi, teologi, mitologişti, antropologi, esteticieni şi specialişti ai altor discipline comparativ cu numele de critici, istorici şi tehnicieni literari. Situaţia s ar clarifica prin simpla mutare a privirii de la sfârşitul cărţii la începutul ei, de la bibliografia studiului la sumara bio bibliografie a autoarei. Magda Wächter a absolvit două facultăţi, cea de filologie şi cea de istorie şi filozofie a universităţii clujene. În consecinţă, ea posedă toate mijloacele necesare pentru a studia atât opera literară cât şi cea filosofică a lui Mircea Eliade.

Volumul *Mircea Eliade şi chipurile contemplaţiei* debutează cu menţionarea „dualităţii temperamentale" a scriitorului, dezvăluită de el însuşi, în Şantier: „În mine se zbat, de când mă ştiu, două mari seducătoare nostalgii: aş vrea să fiu în fiecare ceas altul, să mă scald în fiecare zi în alte ape, să nu repet niciodată nimic (…) Dar aş vrea, în acelaşi timp, să pot găsi un punct fix de unde nici o experienţă şi nici un raţionament să nu mă poată deplasa, o viziune statică, o contemplaţie directă – fără mijlocirea experienţei, – şi universală (oh, mai ales universală!) – un absolut." Traducând această confesie în termeni filosofici, exegeta o atribuie unui „heraclitian cu nostalgii parmenidiene", „eleat" în acelaşi timp, „ispitit de provocările dialecticii." Mai explicit vorbind, Mircea Eliade „se zbătea", la vârsta căutării de sine, între duble atracţii spre acţiune şi spre contemplaţie, spre static şi dinamic, finit şi infinit, relativ şi absolut, experienţă (inclusiv aventură) şi sfinţenie. În aceste lupte interioare (simbolizate, în evanghelia lui Luca, de comportamentul Martei şi al Mariei) îşi au sursa în al său Itinerariu spiritual din 1927, şi o bună parte din Oceanografie (1934). „Chipul" eliadesc predominant în scrierile de tinereţe, specifică cercetătoarea, „este acela de om al faptei, încrezător în posibilităţile nelimitate ale experienţei." Fascinat de „cel dintâi model al său, Giovani Papini, „omul care a voit să ajungă Dumnezeu", Eliade nutrea iluzia



posibilităţii de obţinere, pe cale „practică, eroică, iar nu contemplativă", a libertăţii absolute. Această convingere nu rămâne însă definitivă. În Solilocvii, scriitorul consideră că „înţelegerea trebuie să fie contemplativă, statică. Când au fost scrise Solilocviile? Căci, în 1928, viitorul autor al acestora îşi zicea că absolutul e accesibil sfinţilor şi înţelepţilor, oamenii ceilalţi putând alege, spre a se realiza superior, doar aventura. Aceasta e şi propria lui alegere, mai târziu, în India, când părăseşte mănăstirea tibetană în care claustrase, renunţând la „sfinţenie" pentru „aventură", într o expresie specială a ei, cultura.

Ambivalenţa structurală a personalităţii se menţine toată viaţa pluridimensionalului scriitor, căci iată o mărturisire extrasă de exegetă din una dintre ultimele sale cărţi, Jurnalul portughez: „Nu vreau să renunţ la finit, la splendidul, palpitantul fragment. Nu mă poate satisface decât cucerirea finitului." Confidenţa nu se opreşte însă aici. Urmează fraza: „Dar,pentru mine, fragmentul poate coincide cu Totul; rămânând în

finit, omul poate cuprinde, totuşi, infinitul" Altfel spus, „experienţa" (incluzând fragmentarea, finitul) şi „contemplaţia", mod al năzuinţei de cuprindere a Totului nu se exclud reciproc. Pot fuziona. Coincidenţia oppositorul! În propriul caz, invocat în altă scriere de senectute, Memorii, Eliade – interpretează Magda Wächter – n a făcut, prin plecarea din amintitul ashram spre a se dedica studiului şi scrisului, decât să şi compenseze „presupusa" „"incapacitate funciară de a deveni sfânt (…) printr o «experienţă paradoxală, inumană», orientată înspre acelaşi unic scop, descifrarea «misterului totalităţii»". Exegeta nu omite să precizeze că, în accepţia eliadescă, termenul „experienţă" capătă o „extindere nelimitată". El include „lecturi, teorii, introspecţii, eforturi de autodisciplinare, fapte culturale, idei, toate acele «aventuri spirituale» al căror unic sens rămâne absolutul". Cu această explicitare, e clar că „experienţialismul" teoretizat (şi practicat) de Mircea Eliade e de cu totul altă natură decât „experienţele" cărora se dedau unii dintre tinerii din romane ca Isabel şi apele diavolului, Întoarcerea din rai, Huliganii. E un experienţialism nu al dezmăţului, ci al ascezei. Al unei asceze ce nu exclude „virilitatea" (înţeleasă ca autodominare), ci o include. Asumându şi un asemenea ascetism – parafrazează exegeta aserţiuni publicistice eliadeştii din deceniul al patrulea – intelectualii nu numai că nu sunt „abstracţi2, dar sunt „singurele categorii de oameni care experimentează viaţa în direct, care sunt liberi de milionul de superstiţii al «omului practic» şi trăiesc «faptul» cu o immediatezza necunoscută celor care sunt, care au impresia că sunt «practici» pentru că practică greşelile înaintaşilor lor." Negând calitatea de adevăraţi intelectuali simplilor „repetitori de fapte", care nu sunt decât „caligrafi sau roboţi", Eliade o recunoaşte doar celor ce „văd dincolo de cotidian." El admiră „experienţa, aventura, concretul", „dar numai ca posibile promisiuni revelatoare de sens." Eliade însuşi, remarca Noica, a urcat toate „treptele concretului", dar a făcut o „pentru a ajunge în cele din urmă la Fiinţă, la concretul ca spirit."

O conştiinţă condusă de năzuinţa la totalitate, la absolut, la Fiinţă nu poate nutri, natural, decât aversiune şi dispreţ faţă de existenţa ternă, ciuntită, fără orizont, faţă de captivii imediatului, ca şi faţă de cei implantaţi în abstracţii sterile, faţă de lumea vidată de valori spirituale, de sacru, într un cuvânt, faţă de tot ceea ce, în percepţia comună, trece drept „realitate". Real, în concepţia lui Eliade, e numai ceea ce are sens. Şi, după el, nu există sens niciunde în secol. Hegemonia temporalului, subordonarea spiritualului, „religia acţiunii", „penibila confusie a valorilor", „degringolada etică", „haosul spiritual" îi apar tânărului Eliade ca spectacol al „totalei descompuneri", al unei „mlaştini sociale", al „iadului contemporan, cu aburii săi descompuşi, cu luminile sale de cadaverică fosforescenţă". Nu mai putea urma decât dispariţia omenescului: „omul va fi readus la condiţia de termită şi este imposibil de crezut că astfel va putea supravieţui."

În ciuda unor atât de sinistre viziuni şi previziuni, Eliade – relevă exegeta – nu se abandonează, ca Emil Cioran, pesimismului incurabil. Deznădejdea lui nu exclude posibilitatea oricărei nădejdi. Omenirea, gândeşte el, se poate salva decât prin ieşirea din istorie, din timp, prin – implicit – întoarcerea la real. Investit cu funcţia de concept filosofic, cuvântul „real" devine, în vocabularul eliadesc, sinonim cu „sacru". Ca în limbajul omului arhaic. Pentru omul arhaic – rezuma exegeta – una dintre principalele observaţii structurante din opera gânditorului studiat – „totul este sacru, fiecare acţiune are o valoare sacramentală, viaţ însăşi este un act religios". Nimic, în înţelegerea lui, nu devine real decât prin aceea că imită sau repetă un arhetip. Reală cu adevărat e numai creaţia divină, şi tot ce e făcut de om are drept model un act cosmogonic. Astfel, omul, prin orice act semnificativ al său, reface cosmogonia într un fel propriu. Conştientizarea acestui fapt, este experienţă religioasă. Participarea la sacru, la Idee, printr o „theorie" (vedere) în act, „transpusă în toate miturile, ritmurile şi simbolurile sale". Ritul reiterează „gestul

arhetipal săvârşit in illo tempore", realizând „imersiunea în timpul real, în „Marele Timp" primordial." Reiterarea semnifică accederea la o formă ideală de existenţă, sub impulsul „nostalgiei eternităţii." Însuşindu şi această Waltanschaung, şi limbajul corespunzător, Eliade o face pe considerentul că, în reprezentarea sa, nu omul social, economic, politic şi nici creştinul măcar, nu întruneşte calităţile omului total, universal, deci exemplar, ci omul dinaintea păcatului originar. „De ce – transcrie exegeta din Solilocvii – să luăm întotdeauna ca obiect omul decăzut, omul european de astăzi?" Găsind, în tinereţe, că „filosofia existenţială modernă, ca şi cea speculativă, de altfel, e valabilă pentru proprii ei autori, şi nimic mai mult", autorul viitorului Tratat de istorie a religiilor se pronunţă, şi la deplina maturitate, pentru un umanism „mai larg şi mai îndrăzneţ decât umanismul Renaşterii". Cea mai adecvată cale de acces la acesta e, după el, istoria religiilor, disciplina în măsură a contribui la „planetizarea" culturii, la totalizarea celor mai diferite modalităţi de cunoaştere menite să releve „esenţa esenţelor." Căci Eliade împărtăşeşte concepţia anticilor potrivit căreia esenţa precede existenţa. Inerentă acestei concepţii fiind credinţa că esenţa naturii umane e religiozitatea, omul este, prin definiţie, homo religiosus. Omul rămâne „religios" chiar dacă nu o recunoaşte, chiar dacă respinge orice religie şi însăţi religiozitatea ca atare. Existenţa unei societăţi areligioase nu i cu putinţă, chiar dacă vreuna se declară aşa. Homo faber – rezumă exegeta opinia amplu dezvoltată a hermeneutului – nu este decât avatarul modern a lui homo religiosus. Insul modern, radical secularizat, poate să se considere areligios, dar nu este. Căci suprimându l în el pe homo christianus, nu l a răpus şi pe homo religiosus. „Teologiile contemporane ale «morţii lui Dumnezeu» implică (…) doar dispariţia religiilor, nu şi a religiozităţii, fiindcă secularizarea unei valori religioase este tot un fenomen religios." Sacrul nu a dispărut în lumea de azi, el continuă să existe, disimulat în profan. Numeroase superstiţii, tabuuri, „ritualisme degradate", ca şi pasiunea pentru spectacole, pentru lectură, pentru cinematograf, conservă, din cele mai vechi timpuri, urme ale mitologicului. Mitul unei insule a fericiţilor, bunăoară, generat de nostalgia paradisului, a devenit, în lumea de azi, potrivit unui paragraf citat din Le Sacré et le Prophane, utopia unei „insule" „a libertăţii, a jazzului, a odihnei desăvârşite, a vacanţelor idele, a călătoriilor în pachebot de lux." În „mistica socială" comunistă se ascunde „mitul străvechi al Vârstei de Aur".

Pentru a se elibera de „teroarea istoriei", recuperându şi şi libertatea primordială absolută, omului modern nu i rămâne, după Eliade, decât să şi reasume propria natură specifică, esenţialmente religioasă. Să revină la arhetipuri. Căci numai arhetipurile şi „acele acte şi sau creaţii umane ce întreţin un raport direct, prin contemplaţie", cu ele „sunt cu adevărat reale". „Reale", adică sacre, situate în centrul fiinţei. Drumuri spre acest centru sunt filosofia şi religia, dar, în epoca modernă, s a produs „degradarea unor semnificaţii metafizice în direcţia esteticului." Consecutiv, replica umană cea mai eficace la toate condiţionările existenţei este creaţia artistică. Creatorul de artă posedă o vocaţie metafizică, religioasă atemporală, sub al cărei impuls, el colaborează la completarea creaţiei divine. În opinia lui Eliade, subliniază exegeta, „povestirea şi romanul, ca şi celelalte regnuri literare, sunt prelungiri ale naraţiunii mitologice (…) Imaginaţia literară, care este şi imaginaţie mitică, «descoperă marile structuri ale metafizicii» şi suplineşte,la omul modern, însăşi viaţa religioasă." Fie prin creaţia artistică fie prin contemplaţia estetică, mai accentuează Magda Wächter – imaginaţia accede astfel, la fondul arhetipal al cunoaşterii, „camuflat" în transconştient, deci la realul propriu zis.

Acestea sunt, în trăsăturile dominate, „chipurile contemplaţiei" eliadeşti. Reconstituindu le, cercetătoarea nu se angajează în a le şi judeca. Cartea sa e o lucrare de tip academic, învederând preocuparea de a informa edificator, de a înfăţişa

obiectul de studiu cât mai exact. Preocupare finalizată cu incontestabil succes. Relevând „chipurile" în care Mircea Eliade, asemenea lui Camil Petrescu,pe alt tărâm al scrisului, „vede idei", demersul investigativ construieşte implicit chipul interior al văzătorului, portretul său intelectual. Spre a obţine acest rezultat, autoarea lucrării stabileşte, în baza mai ales a confesiilor scriitorului, impulsiile elanurilor sale de cunoaştere şi creaţie, identifică sursele livreşti ale formării personalităţii sale (opere filosofice din diferite timpuri din antichitate până în secolul XX, scrieri teologice din primele veacuri creştine, concepţii şi teorii contemporane lui Eliade, unele direct influenţate de el, altele concordante cu ideile lui sau opuse acestora.

Prin bogăţia şi acurateţea informaţiei, prin penetrarea observaţiilor, prin claritatea expunerii, Mircea Eliade şi chipurile contemplaţiei sporeşte, neîndoielnic, numărul studiilor ce mediază eficient o cât mai adecvată cunoaştere a operei eliadeşti teoretice, prin care se cere citită, spre a fi bine înţeleasă, şi opera literară.

caiete critice

Constantin COROIU

Steinhardt, exerciţii de admiraţie şi negaţie

Abstract

Ediţia critică a dialogurilor epistolare cu N. Steinhardt, apărută în colecţia „Memorii, jurnale, corespondenţă" a Editurii Polirom, îi prilejuieşte autorului trasarea câtorva linii la un profil al Monahului de la Rohia, aşa cum se desprinde el şi din scrierile confesive de acest gen ale cărturarului. Răspunsurile lui Steinhardt la numeroasele întrebări adresate de Z. Sângeorzan şi Nicolae Băciuţ sunt, în opinia comentatorului, exerciţii de admiraţie, dar şi de negaţie, uneori vehementă, ilustrând un spirit liber şi de o contagioasă vioiciune. Este relevat faptul că epistolarele conţin nu puţine caracterizări memorabile şi expresive schiţe de portret ale unor scriitori, artişti, critici, eseişti de azi şi de ieri, români şi străini, între care: Bacovia, Eugen Barbu, Ileana Mălăncioiu, Mihai Ralea, Eugen Simion sau Mozart, Flaubert, Hölderlin, Esenin, toţi aceştia şi mulţi alţii, inclusiv Eminescu, văzuţi îndeosebi din perspectiva moralistului. Autorul observă că Steinhardt avansează şi câteva concepte dintr-o asemenea perspectivă. De pildă, ceea ce el numeşte: „ideea etică Eminescu".

Cuvinte-cheie: *exerciţiu, admiraţie, negaţie, morală, iubire, jertfă, abisal, istorie, mit, lapsus freudian, ideea etică, fenomenul Eminescu.*

The critical edition of the epistolary dialogues with N. Steinhardt, which appeared in the collection „Memorii, jurnale, corespondenţă" („Memories, Journals, Correspondence") of Polirom Publishing House, occasions the author the delineation of several lines of the profile of the Monk from the Rohia, as it transpires from the scholar's confessional writings of this type. Steinhardt's answers to the numerous questions asked by Z. Sângeorzan and Nicolae Băciuţ are, in the critic's opinion, exercises of admiration, but also of negation, at times vehement, denoting a free spirit whose liveliness is contagious. It is shown that the epistles include many memorable characterizations and eloquent portrait sketches of several Romanian and foreign writers, artists, critics and essayists, past and present, among whom Bacovia, Eugen Barbu, Ileana Mălăncioiu, Mihai Ralea, Eugen Simion or Mozart, Flaubert, Hölderlin, Esenin, all of them and many others, including Eminescu, being seen mostly from the moralist's perspective. The author notices that Steinhardt uses the same perspective in order to put forward several concepts, for example, what he calls „the Eminescu ethical idea"..

Keywords*: exercise, admiration, negation, morals, love, sacrifice, abysmal, history, myth, Freudian slip, ethical idea, the Eminescu phenomenon.*

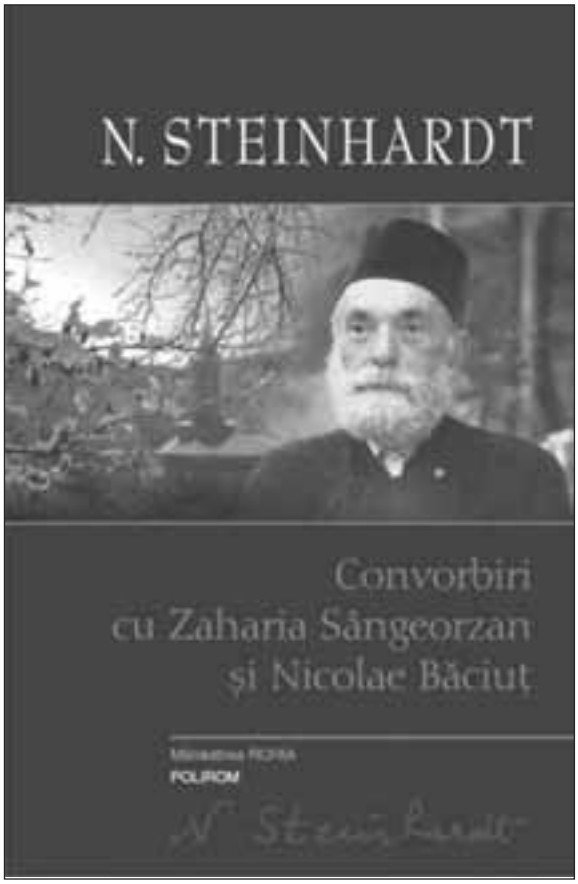
În „Scriitori români de azi" (vol. III, 1989) *Eugen Simion* îşi încheie capitolul despre *Nicolae Steinhardt* cu un admirabil portret: „Pe moralistul acesta cu faţa uscată de sfânt bizantin şi barba rebelă de rabin din nordul Moldovei îl zăresc uneori pe stradă: singur,

Constantin COROIU - Scriitor, Iași, e-mail: constantin.coroiu@gmail.com.

adus puţin de spate, mereu zorit, preocupat mereu de ceva ce scapă înţelegerii mele. L-ai crede coborât dintr-o gravură veche, aceea, de exemplu, ce înfăţişează un exeget de texte sacre strecurându-se pe lângă zidurile cetăţii, într-un ev mediu mistic".

Acel singuratic grăbit cu faţa de sfânt bizantin era parcă predestinat vieţii monahale. Pentru care a şi optat după o spectaculoasă convertire la creştinism. S-a retras în liniştea de la Rohia. Acolo a meditat la cele ale lumii şi tot de acolo şi-a trimis gândurile și opiniile în chip de răspunsuri la întrebările unor critici, scriitori, publicişti ca *Zaharia Sângeorzan, Nicolae Băciuţ sau Ioan Pintea.*

Frapează la Steinhardt epistolierul trecerea de la aprecierile și judecăţile nu o dată şocante, formulate sentenţios, fără drept de apel, şi momentele de îndoială ori de repliere. Ca orice moralist care se respectă, autorul „Jurnalului fericirii" este, şi el, un sceptic, dar scepticismul său nu e nici pe departe de tipul celui cioranian. E un scepticism care nu demobilizează, ci stimulează acţiunea, competiţia, lupta. Iată ce proclama călugărul de la Rohia într-o vreme de mare restrişte ca aceea de la sfârşitul deceniului nouă al secolului trecut în dialogul epistolar cu Z. Sângeorzan: „Soluţia în faţa injustiţiilor e una singură: eroismul. Să nu taci, să vorbeşti, să lupţi şi să te afli în treabă… Restul e verbalism, spaimă, nimicnicie". Una din temele abordate la solicitarea celor ce-l chestionează este cea a raportului dintre spiritul creator şi morala creştină. Credinţa lui Steinhardt e că „totul se rezolvă prin iubire". Perspectiva din care el priveşte istoria, viaţa, arta, literatura, politica este una eminamente morală. Ea nu se schimbă niciodată, nici chiar atunci, mai ales atunci, când cărturarul se raportează la valoarea estetică, la valoarea intelectuală. De pildă, despre *Mihai Ralea*, căruia îi recunoaşte însuşirile de intelectual strălucit, rafinat, inteligenţă rarisimă şi regretă că e „un critic nu îndeajuns de apreciat" în posteritate, afirmă că a avut faţă de viaţa proprie o atitudine de bădăran, una care i se pare ilustrativă privind „neantul moralei antice". O caracterizare care mi-a amintit de



cea, în termeni de pamflet, caricaturală, a lui *Petre Pandrea*. „Mandarinul valah" scrie în jurnalul său că viaţa morală şi intelectuală a lui Ralea, *licheaua nr.1,* cum îl numeşte el - „se reduce la peticul dintre buric şi testicule". Sever se arată Steinhardt cu scriitorii clasici sau contemporani privind comportamentul lor civic. De pildă *Eugen Barbu*, un mare scriitor, ale cărui romane „Groapa" şi „Săptămâna nebunilor" le consideră capodopere ale literaturii române. Omul însă îl determină să observe: „Nu i se poate cere scriitorului să fie un sfânt (deşi…), dar nici o lepră nu-i este îngăduit a fi". În fine, Steinhardt este împotriva despărţirii esteticului de estetic. În aprecierile şi judecăţile sale accentul cade întotdeauna pe etic, Eminescu servindu-i drept exemplu suprem: *„Ideea Eminescu* nu e o idee literară, ori politică, ori psihologică – e o idee *etică*". Voi reveni asupra acestei afirmaţii.

Opiniile cărturarului se vor, conform propriei mărturisiri, sincere şi îndrăzneţe. Cu privire la romanul românesc contem-

poran face observaţii subtile şi surprinzătoare: „Personajele romanelor actuale sunt, bietele, năpădite de stresuri şi deformate de mediul ambiant cu totul negativ". O excepţie: Carol Măgureanu din „Feţele tăcerii" al lui *Augustin Buzura* – „omul care din suferinţă şi gentileţe a extras bunătatea şi gentileţea şi care-i unul din personajele cele mai nobile ale literaturii române, vrednic să figureze într-un roman al lui Dostoievski". Inegal şi fără a fi un stilist, *Nicolae Breban* îi apare ca fiind „unul din puţinii noştri autori cu adevărat atraşi de marile probleme ale omului şi misterele vieţii". Dintre poeţii generaţiei '60, îi admiră pe *Ana Blandiana* şi pe *Adrian Păunescu*, căruia îi descoperă, pe lângă prodigiosul talent, însuşiri morale ce îi lipsesc unui Eugen Barbu, dar mai ales pe *Ileana Mălăncioiu.* Autoarei „Liniei vieţii" şi „Urcării muntelui" îi schiţează din doar câteva linii un portret pe cât de insolit, pe atât de memorabil: *„Aferim femeie! Curajoasă. Aspră. Le vede, le ştie, le spune. Şi ce suflet de muiere sensibilă, simţitoare. Suflet adânc, colţuros. Mare poetă / Da, asta admir: o tărie inteligentă (foc) şi totodată accesibilă milei, duioşiei (indirecte), dar o Antigonă cu suflet de Electră (şi de Ecaterina Teodoroiu)*".

Steinhardt, capabil să trăiască revelaţii metafizice unde şi când nu te aştepţi, de pildă în faţa unei mori de apă, vădeşte o remarcabilă, uneori exorbitantă, capacitate de a admira. De la un punct încolo nici nu mai contează dacă are sau nu dreptate; important este spectacolul intelectual al unui spirit dezmărginit, fundamental liber şi de o molipsitoare vioiciune.

Monahul de la Rohia i-a citit atent nu numai pe poeţii şi prozatorii români contemporani, ci şi pe criticii şi eseiştii din generaţii diferite. În *Eugen Simion* vede un model. Pe alţii, precum *Alexandru Paleologu, Adrian Marino, Lucian Raicu* sau *Valeriu Cristea*, îi preţuieşte în mod deosebit. Este mai degrabă reticent faţă de eseiştii, cu termenul său, *noicieni*: Pleşu şi Liiceanu. Nişte noicieni care, chiar dacă nu s-au despărţit niciodată de Noica, precum Paleologu, lui Steinhardt i se pare că sunt în unele privinţe departe de maestru. Despre autorul „Jurnalului de la Păltiniş", el scrie: „*E foarte profesoral, foarte doctoral. Prea din cale afară de didascalos, de Herr Profesor. Exact contrariul lui Noica, mereu amen, gentil, modest*". După cum se vede, moralistul nu se dezminte. Cu Cioran polemizează în mai multe rânduri pe diverse teme şi destul de vehement pentru un polemist de obicei cordial. Îl acuză, între altele, pe expertul decăderii de „şarlatanie" şi îi reproşează „lipsa de imunitate" faţă de moda/módele occidentale, precum şi faptul că ar face confuzie între filosofie şi religie. Recunoaşte însă că Cioran „este un foarte mare scriitor". Nu e oare deajuns?!

Clasicii români şi străini sunt evocaţi de Steinhardt în diferite contexte, cum ar fi cele create sau sugerate de Z. Sângeorzan, acesta gratulat de ilustrul său interlocutor, dar şi admonestat, pe bună dreptate, atunci când întrebările lui sunt confuze sau grandilocvente, deşi formulate în scris, ceea ce presupune a fi fost şi atent gândite. Răspunsurile sunt însă aproape de fiecare dată incitante. Întrebat ce admiră mai mult în poezia lui *Bacovia,* Steinhardt mărturiseşte că admiră „autumnalul, ploaia melancolia ploilor de toamnă (care la el nu-i numai melancolie, ci şi putere, stihie, zeitate). Ca în vestitul roman al lui Elémer Bourges: Les oiseaux s'envólent et les feuilles tombent. / Bacovia - din acest punct de vedere, al toamnei, al lacustrului, al ploii stihiale, pe *toţi* îi întrece, chiar şi pe Verlaine".

Interesantă e schiţa de portret pe care i-o face N. Steinhardt lui *Esenin*, pe care îl pune faţă în faţă cu *Mozart:* „Esenin e un mozartian, un pur, un înger în trup de huligan, un cinstit şi o jertfă. Esenin, ca şi tânărul erou din *Căinţa,* ia asupră-şi vinovăţia. Ca şi Mozart transcende binele şi răul şi se refugiază în paradisiac. / Odată cu Esenin intrăm în lumea culpei asumate, adică a nevinovăţiei. Esenin e o fiinţă mozartiană, e tâlharul cel bun de pe cruce, e un produs şi el al civilizaţiei rurale (ea îl va fi trezit, îl va fi ferit de afundarea în abjecţie), pentru el poezia a devenit o catharsis, vaietul lui prevesteşte, cred, mântuirea". Un portret de o virtuozitate, aş zice, mozartiană.

Moralistul e mult mai justiţiar când în dialogurile epistolare vine vorba de unele personaje celebre ale literaturii. Între acestea: *Emma Bovary*, pe care Steinhardt o compară cu *Nataşa Rostova*. Mai firească ar fi fost, cel puţin într-o primă instanță, comparaţia cu *Anna Karenina*. În viziunea lui Steinhardt, Doamna Bovary, spre deosebire de eroina lui Tolstoi: „Nu e o pasionată, aparţine speciei de oameni care nu ştiu ce să facă *din* şi *cu* viaţa lor. Păcat strigător la cer, va fi sancţionat cu moartea. Dar Flaubert nu e numai drept, e şi milos: sinuciderea i-o acordă de milă, ca să dea nitică demnitate unei biete vieţi atât de irosite. Emma Bovary îşi înşeală soţul din plictis, prostie şi nepricepere. Adulterul e pentru ea un drog. Poate că principala sa lipsă aceasta este: lipsa de feminitate". Observaţii fine, propoziţii ce ar putea fi convertite prin schimbare de semn într-o definiție a feminității. Atipicul monah este și un hermeneut atipic.

Aserţiunile lui N. Steinhardt îşi conţin de regulă comentariul. Tentaţia de a le cita este irepresibilă. Prea multe interpretări şi consideraţii le pot parazita. Lectura, eventual „îndrăgostită", oricum gânditoare, a unor scrieri confesive, dar nu numai, cum sunt aceste dialoguri epistolare, în fond nişte exerciţii de admiraţie, o admiraţie care nu exclude totuși negaţia, este captivantă.

O temă principală a lui Steinhardt este *Eminescu*, deşi se declară cu umilinţă „sărac în eminescologie". Nu e deloc sărac. Caracterizările, definiţiile sale, nu o dată total neortodoxe, sunt incitante. Nu este însă, aşa cum ar părea, un admirator fără spirit critic al celui mai mare poet şi ziarist român, iar observaţiile lui au adeseori darul de a releva aspecte mai puţin sau deloc sesizate de alţi comentatori. De pildă, el crede că Eminescu „a supraabuzat de substantivul copilă" care „a devenit un clişeu obsesiv, nu un cuvânt întru totul propriu, ci un tic cu subînţeles erotic (preferinţă sexuală). «Copilă blondă»

e un fel de lapsus freudian, de imagine erotică obsesivă; drept care cred că e o sintagmă lipsită de valoare poetică". Steinhardt nu are complexe şi idei preconcepute, nici atunci când ia în răspăr punctele de vedere ale eminescologilor, veritabili sau închipuiţi, nici când îl situează pe Eminescu, cu opera şi ideologia sa, la nivelul vârfurilor literaturii şi gândirii universale. Propoziţii ca aceasta: „*Luceafărul* lui Eminescu e Faustul românesc" i-ar putea indispune pe demitizatorii de serviciu ai literaturii române, mai ales că cel care le formulează nu e dispus să uzeze în analizele sale *blitz* de prea multe argumente, ceea ce nu înseamnă că evită dialogul şi nu ia în considerare şi alte puncte de vedere. Dimpotrivă, dovedeşte o exemplară cultură a dialogului, a dezbaterii. Exprimările sale sunt pe cât de abrupte, pe atât de convocante spiritual. Dacă pentru Ibrăileanu, *Caragiale* este cel mai artist scriitor român, mai mult chiar şi decât Eminescu, monahul de la Rohia nu ezită, la rândul său, să afirme că autorul *momentelor* şi *schiţelor* e „un scriitor abisal". Eminescu este în percepţia lui Steinhardt „un precursor, el a intuit cele mai multe din melancoliile şi temerile pe care abia acum le descoperă secolul nostru…". (Mai e nevoie să spunem că secolul XX le-a descoperit de fapt, iar cel în care ne aflăm le trăieşte dramatic?! Oare ce ar mai spune acum monahul profet, dacă cu aproape 30 de ani în urmă ne avertiza: „Totul ne ameninţă... Golgota e pretutindeni, ne aşteaptă – kafkian – la orice colţ de stradă şi-n orice fracţiune de timp"?!).

Eseistul introduce în discuţie şi câteva concepte. Unul ar fi „fenomenul Eminescu", care ar consta în „perfecta identitate dintre poet şi neamul său. Eminescu a făcut din istoria românilor mitologie, a ridicat-o la rang de mit, a dat adevărului istoric autoritate şi prestigiu de mit". Steinhardt pare să întărească astfel o afirmaţie cu sunet aforistic a lui Nicolae Iorga: „Drumurile istoriei acestei naţiuni trec prin inima lui Eminescu". Tot un concept este ceea ce numeşte: „ideea etică" Eminescu. Iată ce observă moralistul: „*Ideea Eminescu* nu e o idee literară, ori politică, ori psihologică - e o idee *etică*".

Tocmai în proiecţia unei asemenea idei, dar şi din multe alte motive, e limpede că o sumedenie de texte ale lui Eminescu ar putea înnobila astăzi pagina întâi a oricărei publicaţii româneşti sau de aiurea, în chip de inegalabile editoriale, precum, de pildă, un articol apărut în „Timpul" din 16 noiembrie 1879 în care citim: „Nu urâm decât lipsa de caracter, decât luarea drept pretext a principiilor pentru a le exploata în folosul unei asociaţii de oameni lipsiţi de demnitate personală, respectăm însă opiniile răsărite dintr-o sinceră convingere, ba chiar schimbarea convingerilor, când aceasta se întemeiază nu pe motive personale, ci într-adevăr pe schimbarea totală a împrejurărilor generale. Stimăm şi pe teologul ce crede în geocentrism bazându-se numai pe Biblie, îl stimăm însă şi pe acela căruia opinia biblică i-a fost schimbată prin raţionamentul învingător al lui Galilei. Numai convingeri să fie, nu pretextare de convingeri".

Unul dintre numeroasele texte ale gazetarului apărute parcă chiar în această dimineaţă într-un ziar da mare ţinută?! Firește, în eventualitatea că ar mai exista astăzi un asemenea ziar! Mă tem însă că nu mai avem ziare în România la care să scrie un Eminescu?! Ce să facă el, sărmanul, printre atâţia editorialişti și analişti europeni de nicăieri, cu formula lui *Octavian Paler,* iar mulţi dintre ei, cu vorbele unui important poet şi jurnalist contemporan, vajnici „purtători ilegali de limbă română"?!

Ideea etică, dar și estetică Eminescu este relevată, cred, şi de orizontul la care se raportează poetul, cu sfială, dar nu mai puţin demn şi, de ce nu, conştient de geniul său. O ilustrează, de pildă, poemul „Cărţile", cu acea inubliabilă invocare a lui *Shakespeare*, căruia i se adresează peste timp cu recunoştinţă: „M-ai învăţat ca lumea s-o citesc", totodată mărturisindu-i *marelui Will* dorinţa, aspiraţia de a-i semăna: „S-aduc cu tine îmi este toată fala".

Când i se propune un exerciţiu de imaginaţie pe tema „Mihai Eminescu străbătând bulevardele Vienei", Steinhardt se lansează în imaginare profeţii despre trecut: „Sunt sigur că-l încântau. Sunt sigur că circula negrăbit. Sunt sigur că a gustat «die

Gemütlichkeit».Că a intrat în cafenele şi le-a prins izul şi farmecul. Sunt sigur că nu se prea zorea, deşi avea foarte multe de citit şi nu-i prea plăcea să iasă din casă. Sunt sigur că le-a îndrăgit. Sunt sigur că a ştiut să fie nu numai un mare român, ci şi unWeltbürger, un european, un domn, că a gustat din plin <<civilizaţia>> bulevardelor vieneze. / Dar era conştient de menirea lui. A intuit repede care e: aceea de poet român. Şi-a preluat rolul, i-a intrat în piele, l-a asumat. Nu s-a lăsat ademenit nici de o treabă atât de onorabilă ca aceea de profesor universitar. / Cinste clarviziunii sale şi capacităţii sale de a fi statornic în hotărâri".

Dintre textele ce fac referire la Eminescu, unul îi este inspirat monahului de la Rohia de poemul lui *Hölderlin* „Către Parce", cu emblematicul vers de început: *„Numai o vară acordaţi-mi, Amarnicelor!"*, pe care Steinhardt îl pune „la aceeaşi înălţime şi putere ca şi versul eminescian biruitor: «*Nu credeam să-nvăţ a muri vreodată*…»". Reflecţiile moralistului sunt susţinute prin trimiteri revelatoare la filosofie şi la parabolele biblice. Extrag aici doar ceea ce ar putea fi considerat mesajul discursului său, străbătut de un tulburător fior metafizic: *„Liniştitoare e numai senzaţia operei împlinite… Să nu ne găsească moartea cu mâinile absolut goale, ca pe unii care am făcut degeaba umbră pământului, care ne-am bătut joc de talentul ori jumătatea de talent ori sfertul de talent care ne-a fost hărăzit, adică încredinţat… Fericit cine poate muri «îndestulat» şi este îndreptăţit să ceară o toamnă de pârguire şi contemplare a creaţiei sale, dar fericit şi acel, nespus mai modest, care nu şi-a bătut joc de minunatul dar al dispunerii – vremelnice – de verbul a fi".*

În jurnalul său, cărturarul bucovinean Traian Chelariu nota cu privire la femeile din viaţa lui Eminescu: *„În afară de mamă, care are o rară distincţie şi duioşie în fizionomia cunoscută din fotografia păstrată, Eminescu nu a avut în jurul său femei care să-l promoveze sufleteşte. Diferitele Eufrosine din prima adolescenţă au fost, se pare, marfă de bâlci; Veronica Micle – o femeiuşcă; Harieta, ca soră – geloasă ca o îndrăgostită fără nădejde, şi Mite a cochetat în mod distins, deşi nu mai puţin lucid, deci vinovat, cu ispita de a fi în atenţia unui poet despre care i se spusese că este un mare poet*…".

Cu „femeiuşca" Veronica Micle, Steinhardt e însă mult mai sever şi surprinzător de pătimaş: *„Ca şi Titu Maiorescu, nu o pot suferi pe Veronica Micle. Cred nu numai că a fost o pacoste în viaţa lui Eminescu, dar că a şi influenţat (pe cât a putut, fireşte, adică foarte puţin) în rău opera sa. E o falsă poetă, o falsă amantă. E o Cătălină prefăcută, vulgară, romanţioasă, o moftangioaică siropoasă. (Drept e că s-a sinucis: ceea ce e un păcat, dar şi o ieşire din lumea mofturilor şi palavrelor)*".

Presupunând că adevărata Veronica Micle ar fi fost cea portetizată atât de necruţător de monahul de la Rohia, oricum nu ar mai avea nicio inportanţă. Important este mitul iubirii celor doi, care rămâne neclintit. Şi e bine că el nu poate fi atins, căci este un mit cultural fără de care am fi mai săraci. Altminteri, despre cutare sau cutare personaj istoric se pot spune multe. Şi, la urma urmelor, chiar şi spirite de anvergura lui Steinhardt îşi pot permite să se lase din când în când în voia unei „evidente dispoziţii de «hagealîc»", cum notează Florian Roatiş, realizatorul ediţiei critice a epistolarelor, apărută în colecţia „Memorii, jurnale, corespondenţă" a Editurii Polirom, care îmi prilejuieşte acest comentariu. Fapt e că şi în dialogurile epistolare Nicolae Steinhardt se dovedeşte a fi unul dintre cei mai originali autori români.

Caius Traian
DRAGOMIR

Cetăţeanul şi guvernul în faţa dreptului

Abstract

Într-o democraţie reală, în cursul unui proces desfăşurat într-un tribunal, decurgând între unul sau mai mulţi cetăţeni şi guvernul democrat al ţării lor, curtea va aşeza în perfectă egalitate legală cetăţeanul şi guvernul. Ultimul nu este privilegiat. Într-o dictatură, într-un astfel de proces, guvernul se va afla într-o condiţie dominantă. Cetăţeanul nu se va simţi obligat să mai respecte legea şi, astfel, apare corupţia va fi considerată ca o formă de reacţie şi rezistenţă la dictatură. Grav este însă că această corupţie va tinde să continue şi după ce dictatura este înlăturată.

Cuvinte-cheie: *justiţie, democraţie, dictatură, corupţie.*

In a real democracy, in a court of justice there is no discrimination between the condition of a citizen and that of the government. The authority is not privileged. In a dictatorial regime, the government will dominate all the court process. The private person will not consider that the law should be respected in such conditions and the corruption is established. Unfortunately this corruption will remain active even after a democracy succeeds to dictatorship.

Keywords*: justice, democracy, dictatorship, corruption.*

În titlul de mai sus termenul de cetăţean se referă pur şi simplu la omul în calitate de om, de fiinţă umană în egală măsură materie şi spirit, condiţie biologică şi fiinţare metafizică. Acelaşi lucru s-ar putea spune despre orice altă formă de viaţă, indiferent care dintre acestea având în raport cu umanitatea noastră un specific cu totul distinct al exprimării, vitalităţii proprii drept spiritualitate aflată în individualitate, manifestată ca evoluţie creatoare şi, implicit, cristalizată într-o inteligenţă în fiecare caz: unică - despre această observaţie mă limitez la cele spuse într-o singură, relativ amplă frază; a mă explica în intenţia afirmării mele şi a susţine adevărul ideii pe care o exprim ar lua un spaţiu imposibil de sustras unui eseu dedicat obiectivului istorico-social pe care îl am în vedere. În fapt, spun, revenind la prima frază explicativă pentru sensul titlului, că orice discuţie asupra justiţiei şi dreptului deţinut de om, odată cu statul aparteneţei sale, priveşte omul în tot adevărul existenţei şi al modului trăirii sale în ansamblul societăţii, în relaţiile pe care le are cu autoritatea şi cu legea; să nu uităm însă nici faptul – şi principiul tot aici deja prezentat - că orice îndreptăţire umană este îndreptăţire nelimitată a vieţii. Prin guvern nu denumesc exclusiv autoritatea administrativă, aflată alături de puterea legislativă şi de cea judecătorească în structura statului şi implicit în sistemul conducerii acestuia în condiţiile normale, deci prin reciproca separare şi

Caius Traian DRAGOMIR - Diplomat, fost ministru, fost ambasador al României în Franţa, e-mail: ctdragomir@yahoo.com.

autonomie postulate, sper pentru eternitate, de un autor genial, cel al ,, Spiritului Legilor'', baronul de la Brède şi de Montesquieu. Guvern va însemna, în textul ce urmează, statul în ansamblul conducerii sale – această extindere pars pro toto a respectivului concept este frecventă şi uzuală îndeosebi în literatura anglo-saxonă dar, mai ales, întrebuinţată comun în scrieri americane. Am considerat că nu este rău de a folosi această extindere a sensului, sau de fapt, a explicaţiei unui termen, în beneficiul facilitării exprimării.

În numeroase consideraţii, dezvoltate în ultima vreme în cărţi, sau în eseurile publicate în periodice, problema relaţiei individ-stat în cursul procesului juridic, al disputei în jurul unei probleme de drept, între o persoană umană, un cetăţean revendicând un drept anume, respectiv acordarea unei soluţii procesuale de natură să îi stabilească un drept în cauza judecată în raport cu statul, a fost inechivoc tranşată cu deosebire acum, deci ulterior, consecutiv Revoluţiei Europene anticomuniste în sensul considerării totalei egalităţi juridice a părţilor aflate în dispută, respectiv aşa cum am precizat aici anterior, cetăţeanul şi statul. Legea, în textul şi spiritul ei, poate la fel de bine să stabilească un drept al cetăţeanului în contul statului, deci ca obligaţie a statului de a da satisfacţiei cerinţei cetăţeanului, precum şi invers. Această egalitate continuu reafirmată, declarată şi relativ frecvent, dar nu totdeauna identic respectată în ţări diferite este necesar a fi fost deja aplicată, atribuită, procesului de legalizare. Preceptul afirmat drept regula existenţei Congresului Statelor Unite este – iată, exprimat în latină: ,, ducere est servire'' deci să conduci înseamnă să serveşti, evident, să serveşti pe cel condus. Această obligaţie de egalitate juridică persoană umană–stat este în modul cel mai strict o condiţie a democraţiei şi, totodată, un câştig al acesteia, o realizare democratică. Între condiţiile elementele doveditoare deci între probele unei democraţii, condiţia şi - dreptul – egalităţii juridice stat-cetăţean este una, totuşi, adesea eludată şi, mai ales, uşor de eludat dacă aplicarea legii nu se face într-un regim de bună credinţă. Se uită frecvent că nimic nu poate înlocui acest factor şi criteriu al legalităţii, al legitimităţii, al statului de drept şi al democraţiei: aplicarea cu bună credinţă a legii.

Ce se întâmplă într-o dictatură? Starea de dictatură poate fi una politico–socio-istorică, ori se manifestă doar ca o derivă limitată a relaţie justiţie - guvern, relaţia în care guvernul ajunge să influenţeze acţiunea juridică în ansamblu ori doar unele aspecte ale modului de exercitare a justiţiei. Dictatura este inseparabilă de abuzul guvernării în raport cu toate compartimentele structurii statale, deci în mod nelimitat în presiunea sau decizia autoritară a administrativului extinsă asupra întregii existenţe a statului şi a modului de viaţă al unui popor, dar cu o particulară, gravă, severă, amprentă aşezată peste justiţie, ca formă principală de control al guvernului asupra existenţei, vieţii şi tuturor actelor cetăţeanului. Într-un regim dictatorial relaţia cetăţean-stat nu poate fi una de egalitate, ea constituie mecanismul central prin care cetăţeanul este supus voinţei discreţionare a unui dictator personal sau a unei oligarhii care se constituie drept vârf suveran ce se impune unui regim de dictatură. Se neglijează însă un lucru: în măsură în care cetăţeanul realizează ca statul, agent la dispoziţia dictatorului, corupe grav justiţia, de asemenea se va constata, într-o măsură mai mare sau mai mică, un răspuns ca drept firesc la reacţia în faţa nedreptăţii, prin care cetăţeanul produce, de asemenea, fie şi cu riscuri de mare gravitate, o debalansare, de data aceasta în favoarea sa, a relaţiei juridice persoană umană-stat. Dictatura transformă justiţia, în parte voluntar şi în parte prin instinctul de reacţie al omului nedreptăţit, instinct având efectele sale extinse, adesea greu imaginabile,dar inevitabile, într-un balansoar care face din dreapta judecată o caricatură irecognoscibilă. Dictatura este astfel minată. Consecinţele actului de corupere a dreptului se vor exprima amplu, difuzând nu rareori, mult dincolo de perioada în care a funcţionat sistemul dictatorial, ori fie şi numai autoritar, constituind totuşi un sistem abuziv. Nu trebuie uitat că Baruch Spinoza a postulat, în marea sa operă filozofică dreptul la revoluţie al

popoarelor – cu siguranţă că omul supus dictaturii, cetăţeanul, îşi cunoaşte intuitiv acest drept, dar, evident, adaogă la acesta şi un drept de a corupe în favoarea sa - spre a compensa dezastrele pe care i le induce o autoritate prin natura sa ilegitimă - un sistem statal corupt oricum de către cel sau de către cei care îl conduc în mod discreţionar nedemn şi nedrept. Poate fi acuzat moral un subiect uman de a se fi comportat, în cursul existenţei sale supusă unui regim în substanţa sa ilegitim, într-un mod de asemenea ilegitim, fiind însă astfel prin reacţia la nedreptatea care îi induce suferinţă şi îl degradează prin desconsiderare umană şi rapt material?

O dictatură este, evident, un abuz al guvernului asupra cetăţeanului – care poate fi, în acest caz legitimitatea pretenţiei guvernului dictatorial ca autoritatea sa şi structurile sale să fie protejate de către cetăţean, aşa cum este acesta ar fi dator să îşi protejeze şi respecte ţara ca entitate apărată pentru veşnicie de toţi cei cărora acea ţară le aparţine, care ţară însă prin tradiţia, istoria şi valorile sale a dat tot ceea ce era firesc să dea spre împlinire umană cetăţenilor ei de azi? În fapt, sub dictatură ţara este confiscată de către dictator de la poporul respectivei ţări. În ce măsură cetăţenii ţării sunt obligaţi să se supună real în faţa legilor impuse unui popor, unei ţări, de către un guvern dictatorial? Poate fi vorba de legi foarte normale într-un regim democratic, dar care au un caracter non-sens în stare de dictatură. Plata normală a impozitelor este un lucru în general firesc – se susţine astfel un anumit nivel de civilizaţie, cel puţin o parte importantă a sistemului de educaţie, de asistenţă medicală şi altele. Aceleaşi impozite au putut permite însă războaiele lui Hitler, crearea lagărelor de concentrare, întreţinerea organelor represive ale tuturor dictaturilor, exorbitantele manifestări ale cultului personalităţii dictatoriale. Este bine sau nu este bine ca impozitele să fie plătite exact aşa cum sunt decise de către dictatori? Evaziunea fiscală este o infracţiune, precum şi cele mai abuzive guverne pretind, sau dictatorii merită a fi penalizaţi de cetăţeni prin sustragere ocultă faţă de obligaţiile impuse de un stat totalitar, dictatorial sau fie acesta şi doar autoritar? Un răspuns demn, integral, etic, de înalt nivel civic şi spiritual – singurul având o astfel de calitate – a fost acela cerut poporului său, ca răspuns la dominaţia colonială, de către Mahatma Gandhi:nesupunerea civică. Sustragerea de la obligaţiile impuse de către o conducere ilegitimă este perfect morală atunci când este declarată direct, cu voce tare şi pusă în acţiune în deplină intransigenţă. Nu totdeauna, însă, un popor poate reuşi să realizeze o asemenea acţiune, sau desfăşurare de acţiuni, de mare amploare şi de o totală eficienţă, implicând însă mari primejdii şi, în ansamblu, enorme sacrificii. Cel mai frecvent, la coruperea dictatorială a guvernării cetăţenii răspund manifestând, în condiţii discrete, un anumit nivel de corupţie personală, în relaţie cu statul. Aceiaşi alterare are loc, în cadrul guvernărilor dominatorii şi ilegitime, cu neglijarea relativ curentă a îndatoririlor legate de păstrarea secretului de stat. Limita absolută a unor astfel de acte este dată de obligaţia oricărui cetăţean de a nu afecta direct, nemijlocit, avutul şi siguranţa unui semen al său neimplicat producerea actelor de opresiune ale dictaturii. Oricum ar fi văzute lucrurile însă, un singur adevăr se afirmă cert cu privire la aspectele relaţiei juridice stat-cetăţean în regimurile opresive: orice dictatură antrenează exprimarea imoralităţii, fără ca totdeauna aceasta să mai poată fi socotită propriu zis imoralitate – deci un act lovind într-o condiţie de existenţă socială, reglementare sau lege corectă şi dreaptă.

Cel mai grav fapt, legat de fenomenul binecunoscut în general dar relevat în rândurile anterioare derivă însă din faptul că în comportamentul uman se propagă în mod natural obiceiurile, adaptările, fericite sau nefericite, odată instalate; se spune adesea – şi probabil că nu fără îndreptăţire – că obiceiurile proaste sunt cele mai dificil de eradicat. România este frecvent acuzată de corupţie – ambasadori străini mi-au spus în modul cel mai direct, făcând şi nominalizări pe care nu le voi relua în acest text, că ţara noastră nu este nici prima de pe trista listă a statelor corupte, precum nici aceea care ar

excela în privinţa traficului de persoane din întreaga arie a Europei Centrale şi de Est. Oricum problema corupţiei în România este pusă şi de cei care ştiu şi de alţii care nu ştiu ce vorbesc, indiferent de spaţiul geo-politic din care provin. Răspund foarte simplu: dacă nu am fi fost abandonaţi în comunism, împreună cu alte ţări ale unei bune părţi a Europei, sunt sigur că altul ar fi fost astăzi nivelul de corectitudine al vieţii publice şi private româneşti. Am spus încă înainte de Revoluţia Europeană din 1989 unor personalităţi occidentale: corupţia în zona noastră ajunge să fie un mijloc de luptă, patologic poate – mijloc de luptă totuşi –, împotriva comunismului. Trebuie să înţelegem acum, însă, că nu ne mai aflăm în comunism; se pare însă că tocmai unele elemente – multe, puţine? – ale conducerii statului nu ajung să perceapă acest fapt şi să ia contact cu adevărul obligaţiei schimbării.

Mai sunt de notat, probabil, multe aspecte negative ale unor conduceri dure, în existenţa noastră actuală. Unul, foarte vechi, se numeşte Vlad Ţepeş. Se ştie din totdeauna, dar mai ales din opera lui Cesare Beccaria că pedeapsa prea severă, ori crudă, transformă infractorul, eventual criminalul, în victimă – cu deosebire în opinia generală. Sunt convins că tipul de comportare absolutistă, sinistră, a nedemnului nostru domnitor – nedemn prin cruzimea sa, antimorală, antiumană, antipolitică – a indus,după dispariţia sa o dorinţă largă de relaxare morală cum nu multe popoare au încercat; mă tem că aceasta a ajuns să se manifeste, uitându-i-se origina, din generaţie în generaţie, ajungând până în ziua de azi. Consider că magistratura României este una dintre cele mai demne şi mai înalt formate din spaţiul euro-atlantic şi spun acest lucru cunoscând în direct personalităţi juridice dintr-un număr bun de ţări. Ce pot să cred însă când văd copii pedepsiţi prin condamnare aspră a părinţilor lor inculpaţi pentru acte de o gravitate infinitezimală. Să mai fi rămas printre noi persoane care îşi proiectează imaginea în personalitatea unor domnitori de altă dată? Aş prefera amintirea unui Mavrocordat care decreta ca persoane care fură un ou sau o pâine trebuie ajutate să îşi ducă viaţa şi să nu fie pedepsite.

caiete critice

Andrei SIMUŢ

„Apocalipsa de hârtie”: *Cartea Milionarului* şi „sfârşitul fără sfârşit”*

Abstract

Anii şaptezeci au adus pe plan literar autohton o specie particulară de roman, cea numită destul de inspirat a „provinciilor imaginare”. Romanul Cartea milionarului *a fost analizat cu precădere în raport cu această tipologie, dar lipseşte până azi o analiză care să reliefeze analitic ideea de apocalipsă parodică, sugerată de câteva pasaje cheie ale romanului. Demonstraţia mea va porni de la ipoteza că romanul bănulescian descrie o lume în prag de apocalips, ilustrând prin varii aspecte ale sale valenţa etimologică a termenului de* apocalypsis *(dezvăluire a sensului ascuns), folosindu-se de strategiile discursive ale utopiei, dar încifrând la nivel de conţinut orice referinţe la lumea autorului.*

Cuvinte-cheie: *apocalipsa parodică/livrescă, discurs utopic, provincia imaginară, retro-utopie.*

The article focuses on Ştefan Bănulescu's Cartea Milionarului*, a novel that illustrates an important trend in the 1970s Romanian literature of „imaginary provinces”. The novel will be analysed as representative for another category in apocalyptic literature, the „comic apocalypses” and how the etymological sense of the word* apocalypsis *(to unveil a secret meaning) is reflected throughout the novel. The article discusses how the fictional strategies specific for the utopian genre are employed.*

Keywords*: comic apocalypse, utopian discourse, imaginary province, retro-utopia.*

Cu toate că a publicat doar trei cărţi de proză, Ştefan Bănulescu a fost, încă de la *Iarna bărbaţilor* (1965) un privilegiat al receptării critice, acumulând rapid unanimitatea verdictelor pozitive, un autor clasicizat de timpuriu, mai ales datorită volumului de povestiri amintit şi mai puţin datorită *Cărţii Milionarului*, roman dezavantajat de indicaţiile copertei a patra din ediţia primă (1977), care scotea în evidenţă neterminarea romanului, apartenenţa la o vastă tetralogie. De atunci încoace criticii s-au simţit obligaţi să accentueze nepublicarea celorlalte părţi ale tetralogiei promise, ca pe un defect al cărţii. Georgeta Horodincă, autoare a unei monografii importante, are dreptate când afirmă că romanul nu are nevoie de o continuare[1]. Până şi detaliul cu indicaţia auctorială de pe ultima pagină a romanului trimite spre o voită amânare a finalului, spre o evitare a

Andrei SIMUŢ, Lector univ. dr. Universitatea Babeş-Bolyai, Facultatea de Teatru şi Televiziune, Departamentul de Cinematografie şi Media, Cluj-Napoca

* This work was supported by Romanian National Authority for Scientific Research within the Exploratory Research Project PN-II-ID-PCE-2011-3-0061

1 Georgeta Horodincă, *Ştefan Bănulescu sau ipotezele scrisului*, Bucureşti, Editura Du Style, 2002, p. 132.

sfârşitului propriu-zis al lumii ficţionale, mult mai amplă decât textul ajuns la un capăt. Cu sfârşitul *Cărţii de la Metopolis* se poate deschide *Cartea Dicomesiei*. „Biblia se închide acolo de unde lumea abia trebuie să înceapă”[2], spune Aram Telguran, un personaj al cărţii.

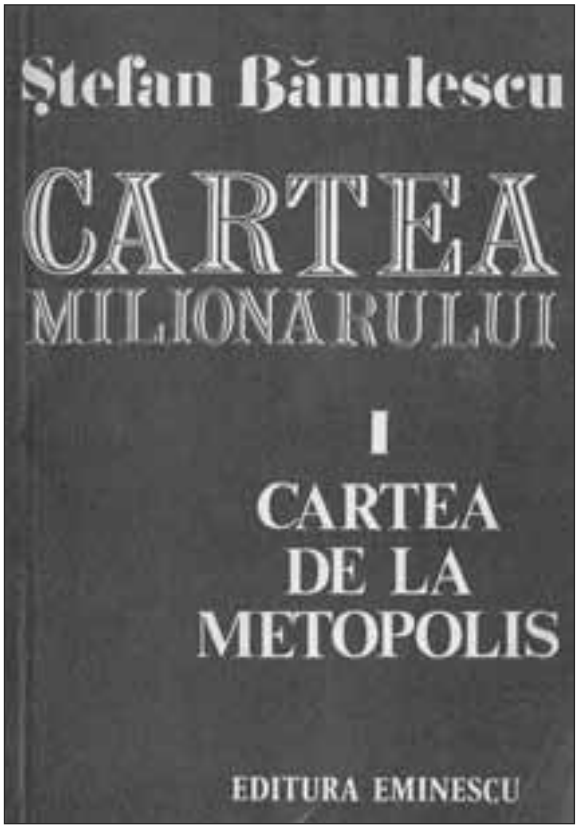
Ce s-ar mai putea spune nou despre *Cartea Milionarului*? Aparent nimic neexistent deja în vastul corp bibliografic. Critica a insistat destul şi asupra dimensiunii crepusculare a lumii descrise (Eugen Simion, Marin Mincu, Nicolae Balotă, I. Negoiţescu, Monica Spiridon, Ion Simuţ etc), dar nu există încă o interpretare care să reliefeze mai precis care sunt articulaţiile textuale pe care le implică apocalipticul în *Cartea de la Metopolis* şi nici elementele care încadrează romanul în tipologia apocalipsului amânat. Apocalipticul a fost invocat cel mai adesea în legătură cu *Mistreţii erau blânzi* şi *Dropia*, care instaurează, după opinia lui Nicolae Balotă, „zodia sfârşitului”, arborând chiar o viziune eschatologică, „o precipitare ca în preajma unei prăbuşiri finale” şi reprezentând „nebunia timpului ieşit din ţâţâni”[3]. Cu toate că scrie cu un an înainte de apariţia romanului bănulescian, Nicolae Balotă formulează o aserţiune valabilă şi pentru acesta: „geografia pustei îndeamnă la o estetică a vidului”, insistând pe această revelare a golurilor, a suspendării şi absenţei, pe această „sfidare a nimicului”[4]. Combinaţia tematică a căutării tainei cu dezvăluirea neantului pe care o observa Balotă se regăseşte şi în *Cartea Milionarului*, fiind un element important de configuraţie al scenariului apocalipsului amânat. Eugen Simion observa cu justeţe că romanul se caracterizează şi prin „stilul amânării”[5]. Corin Braga menţionează tranşant că istoria Metopolisului se îndreaptă spre o apocalipsă anunţată, „ca şi cum autorul ne-ar preveni că se apropie momentul de a strânge, asemeni Dumnezeului biblic, «ca pe nişte foaie de cort», cerurile şi pământul micii sale lumi de jucărie”[6]. Cu toate că romanul a fost analizat de câteva ori foarte amănunţit (Georgeta Horodincă, Monica Spiridon etc), capitolul 10, *Păcatele lumii*, nu a căpătat o atenţie specială, deşi este un capitol cât o lume pe cale de a se sfârşi sub ochii cititorului. În viziunea noastră, este capitolul care configurează *in nuce* întregul traseu interpretativ al cărţii.

Aproape fiecare personaj al romanului trăieşte cu conştiinţa puternic infuzată de perspectiva sfârşitului, fie că e vorba de moarte, de disoluţia oraşului, a lumii sau de filtrarea cultural-religioasă a sfârşitului. Aram Telguran şi Polider trăiesc apocalipticul pe filieră biblică. Aram Telguran pare „un preot care şi-a uitat religia şi şi-a pier-

2 Ştefan Bănulescu, *Cartea Milionarului. I. Cartea de la Metopolis*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1977, p. 98.
3 Nicolae Balotă, *Universul prozei*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1976, pp. 134-135.
4 *Ibidem*, p.132.
5 Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, I, Bucureşti, Cartea Românească, 1978, p. 612.
6 Corin Braga, *Cartea Milionarului*, în Ion Pop (coord.), *Dicţionar analitic de opere literare româneşti*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1998, p.134.

dut biserica”, cu tânguirile sale care amintesc de *Cântarea cântărilor*, dedicate eternei „Cenuşărese” Iapa-roşie, rătăcită pe la cafeneaua singuratică. De fapt întreaga vorbire a armeanului este o continuă citare din Biblie, în care el nu adaugă decât cuvintele de legătură. Citatul, marcă a alexandrinismului adânc infiltrat în fibra identitară a metopolisienilor va constitui adesea un pilon discursiv pentru roman, o modalitate de construcţie a punctelor de tensiune şi al profilului personajelor. Numele armeanului tânguitor poartă de asemenea pecetea sfârşitului („numele meu vine dintr-un început al sfârşitului”), iar arborele său genealogic merge până la Noe şi la zilele Potopului, sugerând nostalgia nu atât pentru începuturi, cât pentru puterea regeneratoare a sfârşiturilor. Aram e doar un exponent al acestei umanităţi împovărate de greutatea unei genealogii care înglobează istoria lumii în totalitate. Trecutul devine astfel strivitor, eliminând desfăşurarea prezentului. Subtextul parodic nu întârzie să secondeze aceste referinţe la o mare tradiţie: Aram Telguran foloseşte un fragment din *Cântarea cântărilor* pentru a o cuceri pe Iapa-roşie, în care inserează adaptări la situaţia de comunicare contextuală; în ceea ce priveşte *Biblia*, Aram nu se sfieşte să citeze din ea nici în cele mai prozaice situaţii („el spunea din *Biblie* şi când se mişca printre ceşti şi pahare”[7]).

Polider, „croitorul-demiurg al Dicomesiei” e în posesia puterilor care îl pun în directă legătură cu divinitatea, aşa cum transpare din scena în care află de la un glas tunător din văzduh că Tobol a murit. Memoria sa are de asemenea o cuprindere totalizatoare asupra întregului univers ficţional, fiind vorba de memoria maximală, care o depăşeşte pe cea a Milionarului, şi el un „demiurg” al lumii ficţionale, dar mai jos situat în ierarhie, deoarece nu are acces direct la Polider, îl cunoaşte doar din vorbele generalului Marosin şi îl observă de la distanţă. Memoria sa perfectă, refuzul de a



folosi măsura umană (metrul), cuprinderea tuturor destinelor umane şi ierarhizarea lor după păcatele fiecăruia trimit toate spre calitatea lui de instaurator al Judecăţii de Apoi şi sugerează implicit apropierea de Apocalipsă. Într-o lume cu sfârşitul mereu amânat, el împarte umanitatea în cei aleşi şi cei păcătoşi, pe aceştia din urmă ordonându-i în funcţie de mulţimea păcatelor, toată activitatea lui fiind o pregătire în vederea *eschaton*-ului şi pentru mântuirea celor păcătoşi. Ca în orice apocalipsă parodică, ordinea se va bulversa până la urmă, datorită „deşertăciunii lumii”, dar şi datorită fascinaţiei lui Polider pentru poveşti, pentru că „unde nu sînt păcate, nu sînt nici poveşti”[8]. Polider însuşi va suferi o radicală transformare care va risipi aura sa demiurgică (un personaj similar vom găsi în *Lumea în două zile* de George Bălăiţă, e vorba de August pălărierul).

Din categoria personajelor care trăiesc în orizontul amânării morţii face parte, des-

7 *Ibidem*, p. 102
8 *Ibidem*, pp. 136-146.

igur, Andrei Mortu, căruia i se oferă în roman o imagine situată la antipodul celei din volumul *Iarna bărbaților*: figură a absenței până în capitolul *Nefericirea regilor*, izolat în mlaștinile Insulei Cailor, pe care o împarte cu Constantin Pierdutul, este forțat de acesta să-și părăsească ascunzătoarea și să se arate în toată decrepitudinea sa, supraviețuitor al propriei legende. Constantin Pierdutul este și el un supraviețuitor al sfârșitului paradisului în care reușise să transfigureze insula („din insulă ai făcut un rai"), o continuare a vieții în formă degradată prin banalizare, după ce îi dispare aura de „rege", de forță stihială, stăpânitor al armoniilor naturii. Insula cailor, „înțelepți ai pământului" trimite la Swift, instaurând același contrast dintre barbaria dicomesienilor și rasa superioară a cailor. Povestea Gorei Serafis, amintind de Gogol (în loc de negustoria cu „suflete moarte", avem negustoria cu „morți în viață", negoțul cu ani) și dialogul antologic al târguielii dintre Gora și negustor accentuează grotesc pe imposibilitatea de a prevedea sfârșitul, cu supraviețuirea fabuloasă a bătrânei, cu cât momentul morții ei e circumscris mai precis. Gora Serafis, ca și întreaga lume metopolisiană tânjește după sfârșitul eliberator: târgul cu negustorul fusese un pas spre „sfârșitul disperat", nu o respingere a morții, deoarece prelungirea vieții ei ajunsese la o vidare a timpului care însemna „o moarte desăvârșită"[9]. După ce data morții e stabilită cu precizie, Gora Serafis cunoaște o revigorare paradoxală.

Exponent al categoriei personajelor care poartă un morb al unui sfârșit concret pentru Metopolis, nu unul difuz și diluat în livresc precum în cazul unor Polider sau Aram Telguran, este nimeni altul decât Străinul care sosește din Marmația în primul capitol, fostul ocnaș eliberat, Glad. Detaliul cu roata care îl însoțește are cel puțin o funcție simbolică (deși pare absurd la prima vedere): imaginea roții care apare în prim plan rostogolindu-se înfăptuiește un transfer al circularității în linearitate, un detaliu care trimite la Metopolis, așezare circulară, cu un ritm configurator al repetitivului (semnalat de Monica Spiridon[10]), pe o axă a timpului circular (sărbătorile anuale, târgul Panair, despre care aflăm în câteva fragmente din *Cartea Dicomesiei*), restaurator. S-a remarcat lipsa unei intrigi totalizatoare a evenimentelor romanului, lipsa unității de acțiune, care ar contrazice chiar statutul său de roman[11]. Ei bine, intriga romanului se constituie tocmai din această sosire a lui Glad (personaj generator de intrigă), de acțiunile sale care împing lumea spre un deznodământ, dublate de strategiile (și textuale) ale Milionarului de a evita punctul final al acestui proces de disoluție. Într-o lume saturată de crepuscul, apariția lui Glad are funcția unui imbold care declanșează, într-un mod insidios, procesul surpării concrete și simbolice totodată. Nu trebuie uitat că Milionarul însuși este un străin aclimatizat, dicomesian la origine, poate de aceea și principalul ajutor pentru Glad. Milionarul este cel care îi prezintă situația orașului, cel care îl inițiază în secretele lui, care îi construiește porecla onorabilă prin care să fie acceptat, oferindu-i o uniformă de general, care, chiar dacă uzată, are valoarea simbolică de a crea un nou „rege" al comunității în locul bătrânului general Marosin.

Cu alte cuvinte, Milionarul instaurează un substitut al actualului stăpânitor, accentul fiind pus pe imagine și pe transferul unor atribute fizice, exterioare, care instaurează mai apoi și conținutul: „Avea statura generalului Marosin. [...] ochii albaștri spălăciți care priveau în gol, îi dădeau lui Glad, în haine de general, o distincție pe care nu i-ai fi bănuit-o niciodată"[12]. Plimbarea pe care o face mai apoi Glad, îmbrăcat în uniformă, este o acreditare, tot pe baza imaginii, a copiei, al noului nume și, implicit, a

9 *Ibidem*, p. 176.
10 Monica Spiridon, *Ștefan Bănulescu*, monografie, antologie comentată, receptare critică, Brașov, Editura Aula, 2000, p.18.
11 Corin Braga, *art. cit*., p.132
12 Bănulescu, *op.cit*., p.24.

staturii sale de autoritate. Odată cu hainele de puşcăriaş pe care le ascunde Iapa-Roşie, vechiul Glad dispare şi în locul său apare „generalul Glad”, poreclă pe care tot Milionarul insistă să-i fie dată. Simularea, substituirea, dedublarea sunt procese foarte frecvente în universul bănulescian, în special în *Cartea de la Metopolis*, unde se regizează un adevărat joc al oglinzilor, demne de un veritabil roman manierist. Pe palierul caracteriologic, avem o serie de dublete: doi povestitori: Milionarul – generalul Marosin; doi generali: Glad şi Marosin; două portrete cu statură demiurgică: Milionarul şi Polider; doi regi ai Insulei, exponenţi ai insubordonării: Constantin Pierdutul şi Andrei Mortu; doi savanţi: Havaet şi Filip Lăscăreanul Umilitul; două figuri feminine cu destin similar: Iapa-Roşie şi Fibula, proprietara orfevrăriei.

Revenind la Glad, în descrierea gesturilor, vorbelor şi fizicului său persistă un dezechilibru funciar între esenţă şi aparenţă, în dauna celei dintâi. Glad este singurul personaj căruia îi lipseşte biografia. Nu ştim mai nimic despre el, detaliile despre identitatea sa se află înglobate toate în imaginea apariţiei lui (hainele de puşcăriaş şi roata) şi nici Milionarul nu pare a şti prea multe (faptul că e străin, că provine dintr-o închisoare din Marmaţia şi că a venit trimis de Iapa Roşie să facă avere în Metopolis). Tot dialogul purtat între Glad şi Milionar care deschide romanul este marcat de discrepanţa între chestionarul cvasimonologat al Milionarului şi tăcerea celuilalt. Cu toate interogaţiile şi stăruinţa acestuia, figura lui Glad rămâne într-un mister de nepătruns: primei întrebări frontale („ai venit aici să faci avere?”), Glad nu-i răspunde, ferindu-şi privirea; celei de-a doua remarci a Milionarului, Glad îi răspunde tot printr-o tăcere, trăgându-şi mai tare şapca peste ochi. Celelalte replici sunt la fel de ilustrative pentru distanţa enormă care îl separă pe Străin de obiceiul principal al locului, şi anume de dialogul ca „bătălie cu povestiri”, ca narativizare a experienţei, refuzând strategia metopolisiană de a transfera realitatea în imaginar, de a o investi cu sens. Una din ultimele replici pe care o rosteşte Glad în roman (şi suntem doar în primul capitol) se referă la acelaşi refuz al participării la procesul semnificării: „N-am înţeles şi nu înţeleg nimic – a zis omul cu roata, clipind în gol din ochii lui albaştri spălăciţi cu gene galbene. Nu înţeleg nimic şi nici nu vreau să înţeleg, a repetat el cu mânie.”[13]. A se observa insistenţa asupra ochilor aproape fără culoare ai Străinului care de fiecare dată „priveau în gol”. Pentru a suplini acest spaţiu alb lăsat de tăcerea lui Glad, Milionarul umple toate nedeterminările cu fapte cunoscute, în stare să formeze o poveste, chiar dacă extrem de succintă, a biografiei lui, să numească rolul şi sensul său în ansamblul personajelor lumii ficţionale: „dumneata, care ai venit cu roata în Metopolis, eşti Glad din Marmaţia, abia ai ieşit din închisoare, vrei să faci avere aici şi să-ţi iei viaţa de la capăt, te-a trimis din Marmaţia la mine sora mea”[14]. Semnele inserării vidului în Metopolis sunt însă înscrise în figura, comportamentul şi acţiunea noului General, care va dispărea din scenă după primele două capitole. „Fişa” personajului Glad este marcată de spaţii albe, care se vor propaga prin întreaga lume ficţională.

Substituirea pe care o operează Milionarul între generalul Marosin şi Glad, care are drept consecinţă ascensiunea fulminantă a „falsului general”, nu este singurul act destabilizator al lumii metopolisiene. Din dorinţa de a suplini absenţa Străinului din dialog, Milionarul divulgă parcă din greşeală o informaţie crucială pentru destinul Metopolisului, folosită în scurtă vreme de Glad. Milionarul povesteşte cum şi-a clădit casa din marmură extrasă din dealurile din preajma oraşului, altfel spus divulgă marea taină fondatoare a locului. Secretul se află îngropat chiar în numele de Metopolis şi în mod foarte concret, sub dealurile pe care se

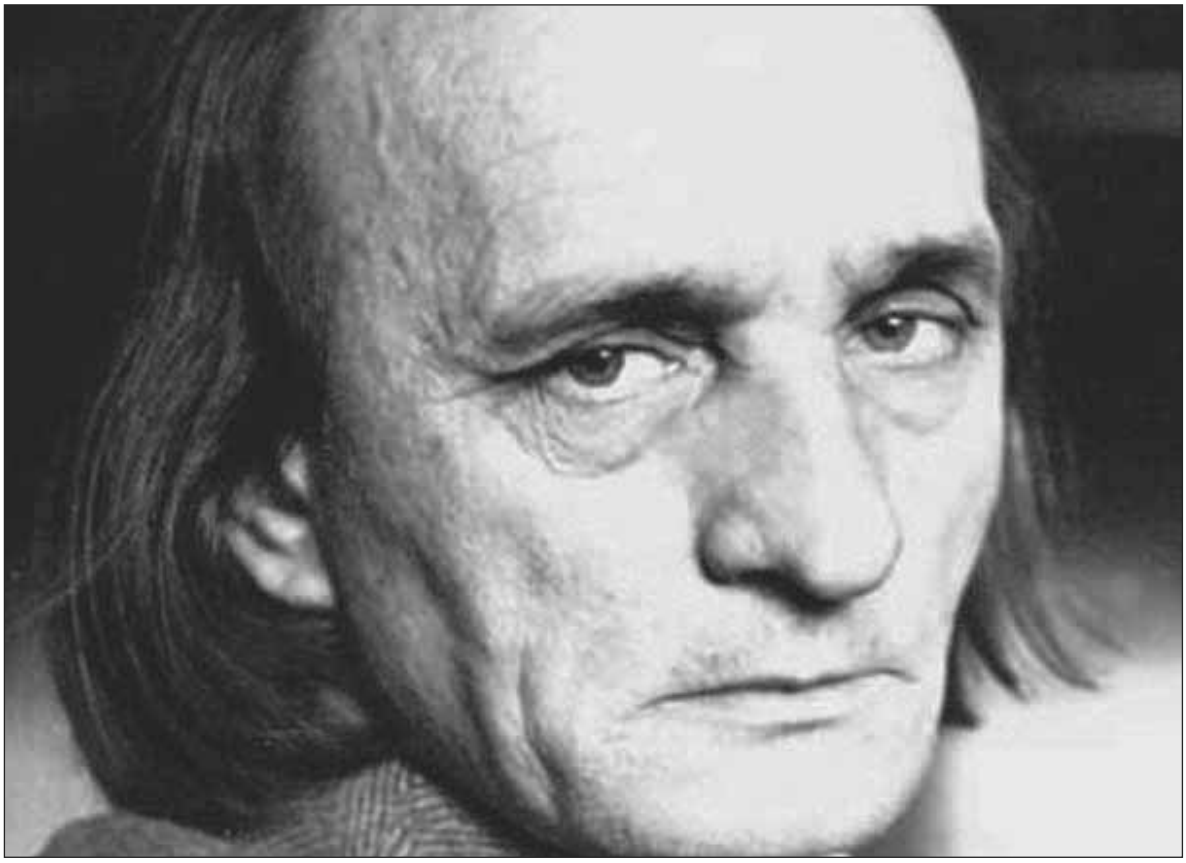
13 *Ibidem*, p 10.
14 *Ibidem*, p.12.

află oraşul, în forma plăcilor de marmură roşii, numite metope: „un arheolog descoperise prin părţile locului sub nişte dealuri un fel de metope – nişte plăci de marmură roşii cu basoreliefuri bizantine. Şi atunci i s-a spus repede oraşului din apropiere Metopolis, adică oraşul metopelor, iar locuritorii lui şi-au zis tot atât de repede metopolisieni, începând să creadă că sunt cu adevărat urmaşii direcţi ai romanilor-bizantini imperiali”[15].

Cartea Milionarului este o apocalipsă livrescă, unde se problematizează procesul de producere a sensului lumii, a interpretării şi narativizării ei. Metopolisul este el însuşi rodul capacităţii locuitorilor lui de a absorbi într-o ficţiune inclusiv istoria, cu partea ei cea mai precisă, arheologia. Despre metopolisieni se spune că „fac rapid legende chiar din întâmplări recente, cu atât mai mult din cele vechi şi foarte vechi, sacrificând nu numai datele stricte ale realităţii, ci şi esenţe”[16]. Fabularea este modul de a fi şi de a conferi sens întinderii temporale amorfe: „ca să nu le treacă timpul degeaba, îşi spun unul altuia poveşti. Adică, îşi leagă altfel anii trăiţi, prefăcându-i în poveste bună şi pentru alţii; fiindcă, oare ce altceva este povestea decât legătura cu noduri sfinte dintre ani şi oameni, făcută prin folosirea nimerită a cuvântului cu trei colţuri?”[17]. Cu alte cuvinte, timpul lumii reale este înglobat în povestire şi efectul său distrugător anulat. Glad reprezintă Anti-Povestitorul, propagând tăcerea şi cel care desface din echilibrul său fundamentul simbolic al lumii imaginare (Metopolis), privilegiind partea materială, literală a simbolului (metopele), crezând că poate formula concret Secretul (scoaterea la iveală a marmurei roşii din subteranele oraşului). E aici o similaritate izbitoare cu alegoria interpretării din *Desenul din covor* al lui Henry James, dar şi cu desfacerea celor şapte peceţi înaintea sfârşitului lumii din *Apocalipsa lui Ioan*. Oraşul Metopolis este într-un fel o imagine în filigran a Cărţii, tematizând dependenţa scriiturii de tradiţie (alexandrinismul), fiind fatalmente doar o imitaţie a gestului creator, incapabilă să găsească acel Cuvânt creator de lume. Metopele reprezintă „desenul din covor” al oricărui Text, cu o prezenţă difuză, ce nu poate fi luat în stăpânire deplină (nici chiar de Milionar, care posedă harta tuturor destinelor), formulat concret, fără ca esenţa operei să fie distrusă. Generalul Glad distruge literalmente oraşul, în căutarea acestei himere căreia îşi consacră întreaga existenţă: „marea şansă a sorţii lui: crede că a descoperit filoanele pietrei de marmoră roşie şi crede că aceste filoane trec pe sub Metopolis. [...] filoanele pierind şi ascunzându-se mereu pe sub mai toată talpa oraşului”[18].

Dar înainte ca Glad să renunţe la fabrica de lumânări pentru a explora dedesubturile oraşului, cel care se declară în posesia secretului Metopolisului e Milionarul, aflat tot în procesul căutării „secretului rocii de dedesubt”, dorind să afle dacă există cumva marmoră roşie. Reluarea procesului căutării este pricinuită de o alunecare a terenului care dezvăluie „osul pământului” şi prima anunţare a apocalipsului metopolisian, care s-ar împlini în momentul aflării acestui secret, iar Metopolisul ar ajunge „o groapă, o prăpastie a nimănui”. Milionarul dezvăluie motivele fascinaţiei sale pentru Metopolis, care se referă tot la acel mister inefabil al oraşului cu „abur imperial”. Se observă şi oscilaţia lui, care este a tuturor metopolisienilor în raportarea faţă de Final: „aşteptam să descopăr semnele certe, sau, mai bine zis aşteptam ca ele să nu apară atât de repede pentru a nu vedea finalul atât de aproape”[19]. Descoperirea secretului ar avea ca rezultat simultan eliberarea de abulia decadentă a prezentului, dar şi distrugerea ora-

15 *Ibidem*, p.56.
16 *Ibidem*, p.256.
17 Ştefan Bănulescu, *Scrisori din Provincia de Sud-Est sau o bătălie cu povestiri*, Bucureşti, Nemira, 1994, p.207.
18 Ştefan Bănulescu, *Cartea Milionarului,* p. 205.
19 *Ibidem*, pp. 42-43.



şului, fiind paradoxul specific pentru un oraş crepuscular, „oraş hrănit cu apusuri”. Există o complicitate a Milionarului cu sfârşiturile, în măsura în care ele pot revela esenţe, chiar dacă el se va disculpa ironic tocmai în capitolul cel mai apocaliptic al cărţii („complice al sfârşiturilor nu pot fi învinuit deloc”). Motivul este dorinţa lui secretă de autor de a transfera tot acest domeniu imaginar în Cartea care l-ar plasa în postura de unic demiurg.

În tot acest spectacol al transferării în naraţiune a acestui spaţiu, strategia Milionarului va fi însă de a-i amâna sfârşitul prin multiple tactici. Prima este cea de a-l scoate din scenă pe generalul Glad după primele două capitole, mutând cu totul atenţia spre alte personaje. Milionarul practică un stil narativ al rupturii continuum-ului linear al unei naraţiuni unice prin fragmentarea ei în naraţiuni secundare, în funcţie de fiecare personaj, focalizat individual unul câte unul, în „fişele” biografice despre care s-a mai vorbit. Pentru a evita înscrierea faptelor şi a personajelor pe o orbită lineară şi inexorabilă care ar duce la un deznodământ (final) şi la implicita formulare a sfârşitului, Milionarul refuză să scrie o istorie a lumii sale şi alege să întocmească o hartă a ei, ceea ce ne situează pe terenul utopiei, al „provinciei imaginare” sau al heterotopiei, amintită de numeroşi critici (I. Negoiţescu – „utopie aberantă şi evazionistă”, „curioasă provincie pedagogică în stare de natură”[20]; Nicolae Oprea – „provincia imaginară”[21]; Monica Spiridon – „heterotopie”[22]), unde predomină descrierea, care înglobează nucleele narative.

20 Ion Negoiţescu, *Scriitori contemporani*, Ediţia a II-a, îngrijită de Dan Damaschin, Colecţia „Cercul literar de la Sibiu”, Piteşti, Editura Paralela 45, 2000, p.43.
21 Nicolae Oprea, *Provinciile imaginare*, Piteşti, Editura Calende, 1993.
22 Monica Spiridon, *op.cit*., p. 41.

„Efectul de ceaţă", la care contribuie din plin Milionarul, izolează teritoriul său imaginar în timp şi spaţiu, în sensul rarefierii informaţiilor despre datele istoriei cunoscute şi despre locurile geografiei reale. Utopia bănulesciană pare ancorată într-o suspensie a istoriei cunoscute, oprită în preajma anilor '20, imediat după Primul Război Mondial: se menţionează reforma agrară a regelui Ferdinand, societăţile de producţie care au dat faliment, stadiul tehnicii rămas la nivelul celui de început de secol XX (omnibuze etc.). Istoria locurilor nu mai consemnează nimic după reforma regelui Ferdinand, un eveniment oricum estompat şi îndepărtat, ca şi cum cursul istoriei ar fi deviat direct în ficţiunea pe care o construieşte Milionarul (eludarea evenimentelor istoriei cunoscute e mai pronunţată în roman decât în volumul de povestiri *Iarna bărbaţilor*). Cronologia internă a spaţiului se caracterizează prin aceeaşi imprecizie, dispersată în fragmente de analepse şi prolepse sau bazându-se pe vârsta personajelor, o bulversare care face aproape imposibilă aşezarea pe un unic fir evolutiv toate biografiile şi care ne situează în orizontul lumilor alternative în timp, adică al ucroniei sau istoriilor alternative[23]. Eugen Simion observa caracterul paradoxal al temporalităţii cu care opera ficţiunea bănulesciană, situată într-un „timp trecut neîncheiat sau la un viitor al trecutului", dar şi faptul că istoria îşi pierde determinările reale, iar existenţele sunt transferate în utopie[24]. Din punct de vedere spaţial, în termeni foucaultieni[25], Metopolis-ul e o „heterotopie a compensaţiei" (a şasea tipologie de heterotopii propusă de Foucault), asemănător coloniilor, fiind un oraş care îşi reglează timpul în funcţie de centrul reprezentat de clopotniţă (de unde şi bulversarea din capitolul zece, când „clopotele nu se mai auzeau").

Romanul ar putea fi citit ca o istorie alternativă la cea cunoscută, factuală, a venirii comunismului după 1945, bine încifrată prin insolitările şi nedeterminările ficţionale, prin relatările lacunare ale naratorului: *Cartea Milionarului* descrie o supravieţuire neverosimilă a unei versiuni idealizate de lume interbelică, desigur mult filtrată prin procedeele de-familiarizării, o lume care este totuşi marcată de posibilitatea unui final ireversibil, mai puţin clar decât în *Cafeneaua Pas-Parol* de Matei Vişniec. Ambele romane anticipează procesul specific post-comunismului de proliferare a proiecţiilor escapist-idealizante către epoca interbelică, reprezentată într-o lumină care o purifică de orice aspecte negative şi de orice componente ideologice. Ceea ce descrie Milionarul este un spaţiu care mai subzistă în afara contradicţiilor istoriei şi ale politicului, prefigurând reflexul, specific post-comunismului, de orientare spre trecut a utopiei (termenul de *retro-utopie*, propus de Boris Buden[26]), în care se încadrează şi impulsul de a construi istorii alternative, impuls aflat în stare embrionară în romanul bănulescian.

Cu toate aceste elemente formale care ar apropia romanul de utopie (ţinut imaginar, stabilitate în afara fluxului schimbărilor dialectice, depolitizarea trecutului, evacuarea completă a ideologicului) sau de ucronie/ istorie alternativă (sugestia supravieţuirii lumii interbelice), scriitura bănulesciană ocultează orice precizări de acest fel, refuzând dislocarea sistematică a istoriei/ lumii cunoscute, configurând o stare de vieţuire „între lumi". Astfel de precizări ar fi fost oricum problematice în relaţia cu cenzura, forţând autorul să-şi expliciteze propriile opinii la adresa ordinii reale.

Prolepsele care încep să aglomereze textul începând cu capitolul şase nu fac decât să apropie spectrul sfârşitului, să-l insereze în structura intimă a textului. Un frapant

23 Cornel Robu, *Paradoxurile timpului în science-fiction*, Cluj-Napoca, Casa Cărţii de Ştiinţă, 2006.
24 Eugen Simion, *op.cit*., pp.613- 615.
25 Michel Foucault, „Of Other Spaces", *Diacritics*, 16 (1): 22-7, 1986.
26 Boris Buden, *Zonă de trecere. Despre sfârşitul postcomunismului*, Traducere de Maria-Magdalena Anghelescu, Cluj-Napoca, Editura Tact, 2012, p.175.

exemplu este scurta digresiune în viitorul oraşului, făcut aparent doar pentru a accentua faptul că Fibula n-a uitat niciodată de *Biserica pe roate:* „De aceea şi când a ajuns bătrână, când Metopolis-ul începuse să se şteargă de pe faţa pământului şi să se scufunde, izbit deasupra solului de negustorii care cumpărau bătrânele fără urmaşi şi cu ceva avere, plătindu-le îngrijirea ultimilor ani de viaţă pentru a le moşteni apoi, iar sub dealurile de la temelii minat cu dinamită de lacomii căutători de marmoră roşie, când au dispărut pe rând Bodega Armeanului, Piciorul Neamţului, Generalul Marosin şi Generalul Glad, apoi Iapa-Roşie, Bazacopol, Emil Havaet, până şi prea delicatul Topometrist, când nici un deal de marmoră n-a mai rămas în picioare sub Metopolis, nici dincolo de Metopolis – nici atunci Fibula n-a uitat de Biserica pe roate"[27]. În ordinea discursului suntem abia la început (capitolul şase) şi apocalipsul a avut deja loc, comprimat într-o prolepsă. Milionarul narează totul din perspectiva unui post-sfârşit, dar se situează în epoca târzie care precedă finalul, al unui „nu încă", amânând mereu relatarea deznodământului, fascinat de starea crepusculară a oraşului aflat între lumi temporale: nici lumea veche, decrepită, ruinată n-a dispărut cu totul, iar lumea nouă, eliberată de survenirea sfârşitului, întârzie să se nască. Inerţia aşteptării nedefinite goleşte timpul personajelor, situându-le într-o suspensie care este specifică senectuţii: cu toţii sunt bătrâni, Marosin, Milionarul, Iapa-Roşie, Glad, chiar şi Havaet, tânăr ca vârstă biologică, dar având o „fire bătrânicioasă".

Fiecare capitol este scris parcă în răspăr cu precedentul, suspendându-i consecinţele. Aşa se face că, pe când Havaet şi Bazacopol demonstrează că ameninţarea sfârşitului nu e implacabilă, că negoţul cu ani poate fi planificat spre o renaştere a oraşului, (acestea petrecându-se în capitolul nouă), în capitolul următor, (*Păcatele lumii*) se acumulează evenimentele şi dovezile contrare. Capitolul zece înscenează o apocalipsă parodică, situând în derizoriu o serie de simboluri eschatologice, dar revelând dintr-o dată toate spaimele metopolisienilor legate de sfârşitul anunţat. Ruptura de ritmul ciclic al spaţiului utopic este anunţată încă de la început: „de aproape o săptămână", femeia- paracliser, nimeni alta decât Iapa-Roşie, refuză să mai tragă clopotele, făcând penitenţă în turnul bisericii pentru „dragostele ei trecute". Este punctul în care romanul absoarbe cel mai mult din textul biblic, aducând în prim plan un conflict între Iapa-Roşie, forţă a senzualităţii şi fecundităţii şi femeia-paracliser (una şi aceeaşi persoană), care aduce interpretarea creştină asupra nivelului mai profund al primitivităţii erotice. E o schimbare radicală de registru şi de percepţie asupra acestui personaj, trimiţând la femeia „înveşmântată cu soarele" din *Apocalipsa lui Ioan* (12.1), al cărei blestem e naşterea. Acelaşi blestem pare să planeze şi asupra femeii-paracliser (care îşi pierde porecla şi devine „femeia", substantiv generic), a cărei naştere este augmentată, atribuindu-i-se apariţia tuturor copiilor din flori, echivalate ironic cu „păcatele lumii". Noua viziune asupra Iepei-Roşii, devenită femeia-paracliser conferă un nou sens asocierii ei cu apa fluviului (e personajul care trece adesea fluviul spre Dicomesia, fiind mereu în proximitatea malurilor lui), un sens dublu. Primul este prezent tot în *Apocalipsă*, când şarpele aruncă „din gura lui, după femeie, apă ca un râu ca s-o ia apa"[28]. Al doilea, legat oarecum de primul, se referă la relaţia specială a femeii-paracliser cu un altfel de timp decât cel circular, iterativ al metopolisienilor, timpul heraclitian ireversibil al curgerii fluviului. Acestui personaj îi revine funcţia de a regla timpul comunităţii (clopotniţa), marcând momentele zilei, sărbătorile, înmormântările etc. Capitolul 10 surprinde această imersiune a timpului ciclic al sărbătorilor, al oraşului în cel ireversibil, care alunecă spre Sfârşit, tocmai prin refuzul ei de a mai pro-

27 *Ibidem*, p.81.
28 Vezi *Biblia, Apocalipsa lui Ioan*, (12.15).

duce sunetul repetitivului, al timpului ciclic, chiar înainte de o mare sărbătoare metopolisiană, care va fi reluată în final, anulând apocalipsul incipient.

Păcatele femeii-paracliser „de dragoste" se materializează hiperbolic într-o mulțime tot mai mare de „copii din flori", ca şi cum s-ar sugera că în preajma Apocalipsului, desfrânarea şi răutatea lumii ating apogeul: „Păcatele lumii" (poreclă aparent hazardată, care aduce cu sine o întreagă încărcătură simbolică) scapă de sub control, se înmulțesc de la an la an şi se răspândesc prin toată regiunea, dând seama de alunecarea accelerată spre sfârşit printr-o serie de erori şi coincidențe. Copiii primesc porecla după un tic verbal al parohului care îi ia sub îngrijire. Pentru a nu-i ofensa pe metopolisieni, parohul nu le dă nume obişnuite, ci nume de eroi şi profeți biblici (Moise, Iafet, David, Solomon etc), ceea ce are drept consecință, pe lângă scandalul de a fi parodiat cărțile sfinte şi crearea unei noi seminții (prin numire, după obicei metopolisian), un fel de neam pierdut al Israelului, totul capătând astfel un accentuat aer eschatologic. Parohul *Viață amărâtă* primeşte alura unui profet, iar „convoiul de copii care formează *Păcatele lumii* trezeşte şi mai multă spaimă şi frică de sfârşit"[29]. Odată numite, simbolurile apocaliptice se materializează.

Gestul femeii-paracliser de a opri serbările metopolisiene este făcut toamna, anotimp de crepuscul, şi aduce o intensă conştientizare a „târziului", a decrepitudinii metopolisienilor („Ne ajunge bătrânețea şi ne acoperă. Tăcerea va fi numele nostru"[30]) şi a tuturor „semnelor" care prevestesc sfârşitul: dărâmarea oraşului de către Glad, revelarea apropiată a secretului-fondator, confundarea lui Glad cu salvatorul oraşului, substituirea completă a lui Marosin etc. Chiar şi Havaet, savantul care susținea în capitolul precedent renaşterea Metopolisului simte „vântul pustiului care s-a abătut asupra oraşului" şi îşi aminteşte de versurile unui vechi poem bizantin care numeşte Metopolisul „oraş al apusurilor", oraş al morții („aici îşi cioplea Bizanțul pietrele imperiale de mormânt, aici se băteau monezi calpe pentru cumpărarea şi uciderea vrăjmaşilor"[31]). Toate acestea îl fac pe parohul *Viață amărâtă* să afirme că Metopolisul n-a existat, nefiind notat în documentele din timpul Bizanțului, acesta fiind un punct zero la care ajunge ficțiunea instauratoare, confruntată frontal cu realitatea istorică extradiegetică.

La suita de atacuri dizolvante primite de regatul imaginar, într-un moment de totală absență a Milionarului din scenă şi din narațiune, se mai adaugă opera de subminare a lui Glad din care decurge tot o dedublare identitară, o generare de imagine „în răspăr", o imagine parodică: în prăpăstiile subterane rezultate ale căutărilor sale creşte un Metopolis demonic, cu încăierări sângeroase, cu o nouă populație violentă, de hoți şi criminali care distrug stabilitatea oraşului suprateran. În acelaşi capitol, este acreditată imaginea Metopolisului în chip de centru al lumii, care transpare odată cu serbările metopolisiene, când are loc un amestec al limbilor şi națiilor de negustori veniți din toate părțile lumii care trimit toate la Babel. Toată această amplificare cunoaşte o detensionare odată cu apariția generalului Marosin, figura comică a „salvatorului" oraşului, care face multiple încercări de a o trezi pe femeia-paracliser, trăgând cu puşca şi trezind tot universul din încremenirea tăcerii (lătratul cîinilor, mugetul vacilor, răgetul leilor, etc), cu excepția femeii-paracliser, care se va trezi de la sine, spre seară, risipind vraja apocalipsului şi amânându-l pentru o dată nedeterminată.

Concluzii

Romanul apocalipsei parodice s-a fundamentat mai ales în epoca postbelică, cu prea puține exemple autohtone înainte de 1989, devenind ulterior o specie foarte frecventată

29 *Ibidem*, p.205.
30 *Ibidem*, p.204.
31 *Ibidem*, p. 206.

de romanul românesc postdecembrist. În literatura universală, ea are cel puţin patru exponenţi de seamă: Borges, Pynchon (în special *Curcubeul gravitaţiei*), Eco (*Pendulul lui Foucault*) şi Andrei Codrescu *(Mesia*). Prin *Cartea Milionarului*, Ştefan Bănulescu poate fi aşezat în aceeaşi serie. Am putea decela şi o anumită influenţă sub aspect stilistic, de atmosferă (crepusculară) şi de distanţare faţă de real asupra unor romane ca *Povestea Marelui Brigand* de Petru Cimpoeşu sau *Cafeneaua Pas-Parol* (scris în 1983) de Matei Vişniec. Dacă primul poate fi văzut ca o continuare parodică a tetralogiei bănulesciene, descriind tot o Provincie în aşteptarea unui sfârşit amânat, al doilea se ancorează mai precis în istoria reală, amplificând atmosfera de prefigurare a unui sfârşit care se produce (Al Doilea Război Mondial şi consecinţele sale).

Modul de construcţie a unei „provincii imaginare” este mult tributar modelului utopic: se bazează în mare parte pe suspendarea timpului şi deci a unei acţiuni singulare (o intrigă unitară), fragmentată de poveştile personajelor, pe descrierea unui oraş ideal, un loc de nicăieri, o breşă în harta lumii recognoscibile, o lume guvernată de legi constante (aici învăluite în taină), distanţând domeniul imaginar de lumea cititorului, a istoriei reale (efect de înstrăinare, dar cu alte mijloace decât cele ale genului sf). În *Cartea Milionarului*, propensiunea utopică se confruntă cu iminenţa apocaliptică, farmecul unei retro-utopii cu un sfârşit anunţat, limpezimea unui oraş cvasi-ideal cu noi forţe necunoscute care îi ameninţă existenţa.

Bibliografie

- Boris Buden, *Zonă de trecere. Despre sfârşitul postcomunismului*, Traducere de Maria-Magdalena Anghelescu, Cluj-Napoca, Editura Tact, 2012
- Nicolae Balotă, *Universul prozei*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1976.
- Ştefan Bănulescu, *Cartea Milionarului. I. Cartea de la Metopolis*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1977.
- Ştefan Bănulescu, *Scrisori din Provincia de Sud-Est sau o bătălie cu povestiri*, Bucureşti, Nemira, 1994.
- Corin Braga, *Cartea Milionarului*, în Ion Pop (coord.), *Dicţionar analitic de opere literare româneşti*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1998.
- Michel Foucault, „Of Other Spaces”, *Diacritics*, 16 (1): 22-7, 1986.
- Georgeta Horodincă, *Ştefan Bănulescu sau ipotezele scrisului*, Bucureşti, Editura Du Style, 2002.
- Ion Negoiţescu, *Scriitori contemporani*, Ediţia a II-a, îngrijită de Dan Damaschin, Colecţia „Cercul literar de la Sibiu”, Piteşti, Editura Paralela 45, 2000.
- Nicolae Oprea, *Provinciile imaginare*, Piteşti, Editura Calende, 1993.
- Cornel Robu, *Paradoxurile timpului în science-fiction*, Cluj-Napoca, Casa Cărţii de Ştiinţă, 2006.
- Monica Spiridon, *Ştefan Bănulescu*, monografie, antologie comentată, receptare critică, Braşov, Editura Aula, 2000.

caiete critice

Ştefan FIRICĂ

O comedie *melo* în vreme de război: *Steaua fără nume*

Abstract

Destinul Stelei fără nume *a fost adeseori invocat de istoricii literari, sau de istorici pur şi simplu, ca ilustrare a condiţiei scriitorului evreu sub dictatura antonesciană. Împrejurările compunerii şi reprezentării piesei, pentru prima oară pe scena Teatrului Alhambra din Bucureşti, au fost rezumate de Cornelia Ştefănescu şi de Dorina Grăsoiu, în două lucrări monografice de referinţă. Mai multe amănunte procură ediţia critică de* Opere *şi, în câteva pagini dense,* Dimensiunea Sebastian *de Geo Şerban. Între timp, Stelian Tănase a contribuit la popularizarea „cazului"* Steaua fără nume*, dedicându-i în 2008 un episod din serialul TV* Bucureşti strict secret*, îmbinând într-un mod seducător senzaţionalismul jurnalistic cu o anumită acribie documentaristică. Dincolo de inevitabilele inexactităţi, abordarea lui are meritul de a pune în lumină virtuţile de thriller politic ale ţesăturii de întâmplări din jurul premierei de la 1 martie 1944.*

Cuvinte-cheie: *artele spectacolului, studii culturale, fascism, melodramă, cultură de masă.*

The destiny of The Star Without a Name *(1944) by Mihail Sebastian has been brought up more than once by the historians, as an illustration of the Jewish condition under Ion Antonescu's dictatorship. The circumstances under which the play was written and staged were summarised in two well known monographs, by Cornelia Ştefănescu and Dorina Grăsoiu. More details are given in the scholarly edition published in 2011, or in a few, dense, pages from the tribute book* Dimensiunea Sebastian *by Geo Şerban (2013). Meanwhile, Stelian Tănase played a part in disseminating the "case" of* The Star Without a Name *in pop culture, through an episode of the TV series* Bucharest top secret *(2008), combining media sensationalism with scholarly riguour. Leaving aside some unavoidable errors, Tănase's approach sheds light on the thriller quality of the story around the premiere that took place on the 1st of March 1944. This article is intended to showcase the stark contrast between the grim political reality and the compensatory, light imagery of Sebastian's romantic comedy, as an instantion of survival strategy in the Fascist years.*

Keywords*: romantic comedy, theatre and film studies, Fascism, mass culture, literary canon.*

Povestea Stelei fără nume*: un remember*

Adunând laolaltă informaţiile culese de cercetători, completându-le cu datele notate în *Jurnal* (care „tace", din păcate, între 1 ianuarie şi 8 aprilie 1944, adică exact în răstimpul în care valurile din jurul piesei se învolburează şi se liniştesc) şi cu extrase din presa vremii, povestea *Stelei fără nume* (ca să

Ştefan FIRICĂ - Universitatea din Bucureşti, Facultatea de Litere (Şcoala Doctorală - Filologie), e-mail: stefir75@yahoo.com

reproducem titlul interviului în care Sebastian devoalează oficial paternitatea piesei, la 2 martie 1945) este încă mai ofertantă şi mai exemplară decât a putut părea. Înainte de toate, trebuie notată calitatea ei de *story*, mai mult decât de istorie, ţinând cont de subiectivitatea surselor, failibilitatea rememorărilor, tentaţia romanţărilor retrospective, inevitabilele lacune din arhive, dintr-o perioadă politică extrem de tulbure. Există o dimensiune palpitant-romanescă a acestei secvenţe din viaţa scriitorului român (cu servicii secrete, conspiraţii, *quiproquo*-uri) care o apropie de o intrigă hollywoodiană (a se observa, de altminteri, asemănarea cu scenariul filmului lui Woody Allen din 1976 *The Front*, plasat într-un alt climat politic tensionat, al „vânătorii de vrăjitoare" americane din anii '50).

Autorul are revelaţia subiectului în timpul când lucra într-un detaşament de deszăpezire, pe o linie de triaj de lângă Atelierele Griviţa, în iarna grea a lui 1943 (Sebastian 1945: 1), pe când acuza diferite suferinţe fizice şi morale şi, mai ales, o indigenţă cronicizată. (Conform decretului-lege nr. 2650 din 8 august 1940, evreii de categorie I şi III sunt excluşi de la îndeplinirea serviciului militar, fiind obligaţi la plata unor taxe şi la prestarea unor servicii în folosul comunităţii, în compensaţie – Csősz-Gidó 2013: 9-10.) Primele rânduri dedicate noului proiect poartă data de 7 ianuarie, iar câteva zile mai târziu jurnalul consemnează insomnia şi febrilitatea „care urmează de obicei, la mine, primei viziuni a unei cărţi, a unei piese" (Sebastian 1996: 494). Cu un nucleu închegat, Sebastian are planul să o scrie cât mai iute, împreună cu Sică Alexandrescu, Nicu Vlădoianu sau Mircea Şeptilici, şi să o livreze contra unei sume oarecare, salutare pentru a acoperi taxele militare, pentru el şi pentru fratele său Benu: „Scenariul ăsta vreau să-l vând. (Repede, cât încă nu-mi devine prea drag; repede, cât este încă un lucru strein de mine)" (idem). Dar scrisul tărăgănează, trupa de la Alhambra pornind în turneu şi Sebastian contractând mereu alte angajamente, traducând, adaptând, cârpind texte pentru diverse teatre, lucrând până la extenuare ca „negru". Abia când pune pe hârtie primele două acte, în august-septembrie, în liniştea moşiei lui Antoine Bibescu de la Corcova, îşi schimbă el atitudinea faţă de piesa pe care o concepuse iniţial ca pe o comedie uşoară („Dar s-a întâmplat un accident: a început să îmi placă. Lăsasem scenariul într-un sertar – între multe alte hârtii – dar, cu trecerea timpului, comedia abia schiţată a început să devină încetul cu încetul altceva" – Sebastian 1945: idem). Pe 13 decembrie, manuscrisul neterminat este citit, în privat, cuplului Nora Piacentini – Mircea Şeptilici, care îl primeşte cu neaşteptată căldură şi îl înaintează a doua zi, anonim, la Alhambra, unde stârneşte un „efect fulgerător", un „entuziasm delirant" (Sebastian 1996: 536) şi intră instantaneu în repetiţii. Sebastian isprăveşte contra cronometru ultimul act şi, cum dactilograma continuă să exalte pe toţi lectorii şi auditorii (inclusiv pe Victor Ion Popa, care ar fi declarat-o emfatic „cea mai bună comedie românească" – idem: 536), autorul se hotărăşte să îşi înzecească pretenţiile financiare (ajungând la o sumă respectabilă, comparativ cu

salariul său de profesor la liceul evreiesc[1] – idem: 494, 517, 536). Să remarcăm că, în continuare, Sebastian este, sau îşi impune să fie, interesat înainte de orice de latura pecuniară a afacerii: „Prost jucată, bine jucată, lăudată, înjurată – singurul lucru pe care i-l cer piesei este să îmi aducă 500 de mii de lei. Cred, sper, că sunt destul de serios pentru ca tot restul să îmi fie profund şi total indiferent" (idem: 537). Autocenzurarea orgoliului auctorial se datorează şi împrejurării politice că artiştii evrei nu aveau dreptul să apară pe afişele teatrelor româneşti, conform legislaţiei antisemite. Aşa că, se ştie, Sebastian pune la cale împreună cu regizorul Soare Z. Soare şi cu directorul Nicu Vlădoianu un „complot" (e termenul pe care îl repetă cu amicală complicitate, în jurnal şi în interviul-dezvăluire din 1945), în urma căruia piesa e atribuită unui fictiv profesor de liceu gălăţean, Victor Mincu. Cercul iniţiaţilor în primejdiosul secret e restrâns la strictul necesar bunei desfăşurări a spectacolului care se va numi, la sugestia inspirată a lui Soare Z. Soare, *Steaua fără nume* (şi nu *Ursa Mare*, cum preţios îl intitulase iniţial autorul însuşi). Avându-i în distribuţie pe Maria Mohor (Mona), Radu Beligan (Miroiu), Nora Piacentini (Domnişoara Cucu), Marcel Anghelescu (şeful gării), Mircea Şeptilici (Grig), comedia e gata pentru scenă de „mărţişorul" lui 1944.

Complicaţiile încep să apară încă dinaintea premierei, rumoarea despre apariţia unui text de excepţie, cu un autor învăluit în taină, trecând din culisele teatrelor în redacţiile ziarelor. Începând cu 30 decembrie 1943, *Spectator* (1943: 6), *Seara* (1944: 2), *Cortina* anunţă lucrarea „unui 'misterios' autor dramatic" (*Cortina* [189] 1944: 1). De altfel, „misterios" e epitetul cel mai frecvent folosit în semnale şi în articole, satisfăcând gustul publicului din epocă pentru detectivistică şi enigmistică. Suspansul creşte după apariţia unor avancronici înaripate ca acelea scrise de Mircea Ştefănescu sau N. Carandino, şi ei printre cititorii dactilogramei („Ar fi de dorit ca spectacolul să ofere acestei perle cadrul de briliante pe care-l cere şi pe care-l merită" – Carandino [74] 1944: 1). Tot în *Bis*, acelaşi critic îşi exprimă negru pe alb îndoiala că cineva care stăpâneşte „până în cele mai mici detalii secretele tehnice" ale scenaristicii ar fi un novice: „Un autor nou? Poate. O piesă mare? Desigur" (Carandino [76] 1944: 3). În atmosfera încărcată, imprudentele elogii fac mai mult rău decât bine. *Cortina*, cea mai activă în scandalul incipient, trece în revistă bursa zvonurilor despre paternitatea piesei: N. Vlădoianu, Al. Kiriţescu, Soare Z. Soare, fostul profesor de română al lui Soare Z. Soare, Victor Ion Popa, Liviu Rebreanu, Victor Eftimiu, Mircea Ştefănescu. Lista se completează de-a lungul lunii februarie (din 12 până în 26), fiind furnizată de „serviciul nostru de reportaj, desfăşurând o artă cu adevărat poliţienească" şi terminându-se cu concluzia implacabilă: „D. Victor Mincu, autorul comediei *Steaua fără nume*, este în adevărata sa identitate marele scriitor român *Mihail Sadoveanu*. [...] Toate dezminţirile din lume nu vor servi [...] la nimic, deoarece afirmăm şi susţinem cu tărie că d. Victor Mincu este romancierul Mihail Sadoveanu. Iar *Steaua fără nume* e lucrarea cu care d-sa debutează în postura de dramaturg!" (Rep., în *Cortina* [193] 1944: 1). Ciudată şotie gazetărească, purtând supratitlul *Jos masca!* şi flancând o fotografie a lui Sadoveanu, textul pare să se joace cu aşteptările cititorilor naivi, în timp

1 Conform lui Iosef Eugen Campus, câştigurile reale ale lui Sebastian de pe urma *Stelei fără nume* s-ar fi rotunjit la 5 milioane de lei, aşadar de 10 ori suma solicitată în decembrie 1943 şi de 100 de ori cea sperată iniţial, în ianuarie 1943 (Şerban [f.a.]: 415-416). Totuşi, cifrele sunt greu de reconstituit şi inflaţia galopantă din 1943-'44 face încă mai dificilă estimarea valorii de piaţă a banilor obţinuţi. Sebastian vorbeşte despre scumpirile continue în noiembrie 1943 (coşul zilnic al familiei ar fi ajuns la 1.500 de lei, un costum de haine ar fi costat 50-60.000 de lei – Sebastian 2011: 837) şi, în noiembrie 1944, vorbeşte de câştiguri de aproape 600.000 de lei, în urma reprezentaţiilor din capitală şi din provincie, « ce qui n'est pas fabuleux à la valeur actuelle du 'leu' – mais quand même nous avons vécu de ça plus de six mois » (idem: 846).

ce face cu ochiul *conoîsseur*-ilor. Prenumele (Mihail) şi iniţialele numelui (M. S.) îl puteau trimite pe un lector nu neapărat avizat la autorul *Jocului de-a vacanţa*. Revista *Rampa* ridică mănuşa peste o săptămână, printr-un semnal de la pagina 3 („Şi în fine aseară s-a aflat cine este adevăratul autor al piesei *Steaua fără nume* [...]. El este... citiţi în pagina a opta!..."), încheiat printr-o notiţă în colţul din dreapta jos al sus-numitei pagini, unde ridiculizează ştirea „senzaţională" a colegilor de breaslă („Aseară, în timpul spectacolului, d. Mircea Şeptilici ne-a confirmat că autorul piesei *Steaua fără nume* este d. Victor Mincu, profesor din Galaţi. *Cortina* s-a pripit să-l anunţe ca autor pe dl. Mihail Sadoveanu" – *Rampa* [117] 1944: 8). Criticul dramatic N. Carandino, redactor al revistei *Bis*, ar fi exclamat la premieră, în auzul mai multor apropiaţi, „Numai Sebastian este în stare să scrie o aşa piesă!"[2] (Rosetti 1967: 3). Imediat, Neagu Rădulescu desenează nişte caricaturi ale actorilor, în legenda cărora se poate descifra, în anagramă, numele lui Sebastian (Sebastian 2015: 963), iar *Rampa* publică următoarea „epigramă de sezon": „Cine-i autorul piesei/ *Steaua fără nume?*/ Ce destin avu pe lume/ Steaua asta! După tată/ Unii spun că-i... fără nume,/ Alţii că-i... nebotezată!" (Nora Vasilescu, în *Rampa* [118] 1944: 1). E neîndoielnic că dueluri amicale ca acestea, în care e şi greu să îţi dai seama cine, când şi cât de inocent glumeşte, au avut efectul unor *teaser*-e reînnoite şi au funcţionat ca o campanie de promovare dintre cele mai eficace. Sălile vor rămâne arhipline pe toată durata reprezentărilor, la Alhambra, la Comedia, la Naţional, în turneele din provincie, inclusiv în zona frontului (*Ecoul* 1944: 2), spectacolele vor înregistra maximum de reţetă, cum se spunea atunci în jargon teatral.

Cu toate aluziile mai mult sau mai puţin transparente la Sebastian, nu se poate trage totuşi concluzia că identitatea autorului „era un secret al lui Polichinelle", „numaidecât ghicit de către toată lumea teatrală" şi trecut bonom cu vederea de „ochii adormiţi sau îngăduitori ai cerberilor de la Cenzură" (Trandafir 2007: 71, 76). Radu Beligan, interpretul de 26 de ani al astronomului diletant Miroiu, îşi aminteşte fiorul cu care a aflat numele adevăratului dramaturg de-abia pe 25 august, deci după abrogarea legilor rasiale (*Bucureşti strict secret* 2008). Până atunci, tot el, parcă împrumutând naivitatea îndărătnică a personajului său, îl căuta pe Victor Mincu prin Galaţi, cu ajutorul poliţiei, când ajungea acolo, într-un turneu (Sebastian 1945: 3). De la jocurile teatrale „cu mască şi fără mască" din ziare şi până la demascarea poliţienească era o cale suficient de scurtă, având la îndemână indicii ca acela că „steaua fără nume" nu ar fi primit botezul. Sebastian va vorbi despre o adresă oficială primită de Alhambra de la Direcţia Teatrelor, în care administraţia era somată a prezenta actele de apartenenţă etnică a autorului, împreună cu persoana lui „în carne şi oase" (idem).

Presa centrală (neculturală) preia tema întoarsă pe toate feţele în lumea artistică şi o tratează cu mai puţină gratuitate. *Universul* publică pe 8 martie un comentariu în care pune la îndoială românitatea piesei: „Dar, mă rog, e chiar... românească? Nici traducere, nici localizare, nici substituire!?... Nu cumva se aduce o jignire literaturii noastre dramatice!?" (Mardare 1944: 3). Aluzia la plagiat nu e decât paravanul după care se ascunde o acuză mult mai gravă, se simte din tonul iritat al întrebărilor. Peste patru zile, *Vremea* reformulează tema românităţii, înlocuind interogativul cu un dubitativ („Mi-ar fi greu să spun despre *Steaua fără nume* că este o biruinţă *românească* [...] – Şoimaru 1944: 5) şi adunând câteva argumente psihologice pentru a îşi proba bănuiala. Cererea de demonstrare a originii etnice pluteşte în aer, noroc că, între timp, chestiunea se lămurise şi gazetarul se vede obligat să

2 În rememorarea sa din 1967, Al. Rosetti nominalizează nu *Steaua fără nume*, ci *Ultima oră*. Toate reperele istoriografice indică, însă, că în cauză este prima, şi nu cea de a doua comedie.

adauge un post-scriptum în care îşi nuanţează susţinerea.

Happy-ending-ul poveştii *Stelei fără nume* nu ar fi fost posibil fără aportul lucidului şi temerarului avocat Ştefan Enescu, fost coleg de şcoală cu Sebastian, care îşi asumă riscul deloc simbolic de a revendica paternitatea textului (copiind ograf, ca probă, manuscrisul original, pe care Sebastian l-a ars imediat după aceea). Enescu semnează un convingător drept la replică, tot în *Universul* (pe 9 martie), se prezintă „în carne şi oase" la Direcţia Teatrelor şi controversele se sting.

Între melodramă şi comedie. Raţa domestică

Cum se explică excepţionalul succes de sală al piesei? Justificări s-au dat, tot mai puţin flatante pentru scriitor, pe măsură ce emoţia din jurul premierei s-a risipit. Comentariul lui Al. Piru din *Panorama deceniului literar românesc 1940-1950* lipeşte cel puţin trei mărci care nu se vor mai dezlipi de imaginea dramaturgului până astăzi: melodramatic, sentimental, minor (apud Sebastian 2011: 877). Epitetele, cu o coloratură negativă neechivocă, barează drumul către canon, încurajând încadrarea lui Sebastian în plutonul autorilor care, cum se zice, fac concesii publicului. Nu justeţea, ci condescendenţa criticii e discutabilă aici. Dar, dincolo de atitudinea judecătorească, meritul unor asemenea aserţiuni este că mută accentul de pe textul însuşi pe fenomenul receptării. Într-adevăr, nu se poate înţelege simpatia de care s-a bucurat şi încă se mai bucură „comedia frivolă" (Piru *dixit*) a lui Mihail Sebastian fără a lua în considerare, aşa zicând, structurile imaginarului publicului căruia i se adresează.

În primul rând, personajele reprezintă tipuri recognoscibile pentru omul cu educaţie medie, jaloane ale experienţei sociale comune în mediul citadin. Domnişoara Cucu este acritura, fata bătrână care îşi varsă frustrările personale asupra copiilor. Cine nu a avut o profesoară nesuferită şi nu ar privi cu o satisfacţie puţin crudă cum e ea încondeiată pe o scenă de comedie? Zamfirescu Eleonora, strigată şi în afara şcolii aşa, ca la catalog, de eterna domnişoară Cucu, este adolescenta aiurită, acaparată până la uitarea de sine de mondenitatea glamoroasă (aici, o surprindem zgâindu-se după trenul de lux Sinaia-Bucureşti, „plin de coconet şi de domnişori spilcuiţi" – Sebastian 2011: 131). Miroiu e profesorul distrat, cu capul în nori şi cu şosetele cârpite de el însuşi, dacă nu un geniu, măcar un visător incurabil, dublat de un retras şi un candid. El soseşte de pe liniamentele romantismului eminescian, într-adevăr înotând în stele, după expresia poetului din scrisoarea către Veronica Micle, şi amintind cu fiecare replică din actul al II-lea de mirajul intergalactic din *Luceafărul* sau *La steaua...* Replica-cheie îi aparţine şi păstrează un aer cosmic-elegiac de secol XIX: „o stea nu se abate niciodată din drumul ei" (idem: 233). Ba are în modesta-i odaie şi un şoarece care se plimbă printre vrafurile de cărţi, ca în *Cugetările sărmanului Dionis* sau în *Singurătate*. Evazionismul prin astronomie este, deci, şi el după reţetă. Apoi, necunoscuta care coboară din accelerat în orăşelul lui Miroiu şi al domnişoarei Cucu, o ştim numaidecât: e „săraca fată bogată", care ne confirmă că „banii nu aduc fericirea" sau „şi bogaţii plâng", materializarea unei filosofii resentimentare a claselor de mijloc şi sărace. Pe alt palier cultural, înfăşurată într-un ireal voal şi crispată de un tainic *spleen*, ea este şi o întrupare a vagului simbolist: „făcută din puţin parfum, din multă lene, din oarecare fantezie" (idem: 224), cum o defineşte partenerul ei de viaţă. Dana Dumitriu a arătat cum ea ocupă, în imaginarul lui Sebastian, aceeaşi zonă ca domnişoara Stermaria, trecătoarea misterioasă şi de asemenea acoperită cu voal din romanul lui Proust, căreia îi dedica autorul român un memorabil medalion, într-un eseu din 1929 (Sebastian 1987: 353-356). Se pot trasa distincţii subtile între cele două tinere femei, aşa cum o face chiar Dana Dumitriu, dar ele ocupă poziţii echivalente în imaginarul autorului român. În finalul foiletonului din *Cuvântul*, Sebastian o fixează pe vicontesa proustiană într-un scenariu fantezist care anticipează situaţia dramatică din *Steaua fără nume*, doar cu

rolurile inversate: el e călător cu trenul şi ea aşteaptă, visătoare, pe un peron provincial[3]. Mona reprezintă necunoscutul, şansa ratată, promisiunea neonorată a unei fericiri deabia întrezărite şi introduce în consistenţa piesei necesara doză de melancolie. În fine, Grig cel frivol, cinic şi arogant, nedespărţit de automobilul lui scump, e bucureşteanul pur şi simplu, filtrat prin stereotipul negativ al provincialului. Identificăm uşor în spatele galeriei de personaje un număr de mituri urbane cu care poate empatiza imediat un public cu un bagaj cultural mediu, din anii '40 sau de mai târziu, luând în considerare remanenţa relativă a repertoriului de reprezentări sociale. Eliade vorbea, în anii '30, despre necesitatea unor personaje-mituri sosite din literatura înaltă, care să modifice orizontul gândirii unei epoci, să ofere modele de trăire şi cunoaştere. Printre exemplele pe care le invoca se numărau Julien Sorel, Ana Karenina, Raskolnikov, Fred Vasilescu (Eliade 1939: 82-86). Lor li s-ar putea adăuga, din teatru, Hamlet. Or, nu acestea sunt personajele-mituri pe care le întâlnim în *Steaua fără nume*. Sebastian le reproduce pe cele gata existente în circuitele culturii populare, reduplicate şi accesibilizate prin radio, cinematograf, reclamă, presă ori literatură de mare tiraj. Eliade voia eroi-unicat, Sebastian confecţionează aici personaje-serie. Arta lui, fiindcă ea nu trebuie subestimată, constă în facilitatea graţioasă de a le schiţa, din câteva tuşe sugestive, racursiuri inconfundabile. După primele scene, avem deja senzaţia că le ştim de-o viaţă.

Nici spaţiul nu îl putea lua prin surprindere pe un spectator cu o experienţă medie de lectură şcolară. Orăşelul de provincie este „locul unde nu s-a întâmplat nimic", probabil că pornind de la reciclarea acestui topos s-a putut face şi asocierea dintre piesă şi Sadoveanu. Tot de aici îşi are originea şi o spoială de meditaţie romantică despre Terra ca „planetă de provincie", unde nu ar avea loc decât meschine zbateri umane, în raport cu imensitatea rotirilor celeste (idem: 196). Apoi, gara: despre ea mai vorbiseră, în schiţe, satiric, Caragiale, şi duios, Bassarabescu; ea mai reprezenta şi o parafă simbolistă, deja imprimată în conştiinţa publicului. „Într-un târg de provincie ca al nostru… gara este… marea. Este portul, necunoscutul, depărtarea" (idem: 140): replica lui Miroiu este minulesciană, de la enumeraţie până la punctuaţie. Mai apare în scenă şi un orologiu stricat, care semnifică predictibilul şi impredictibilul, instalate succesiv în piesă. Căci şeful de gară măsoară timpul nu după inutilul obiect „cu arătătoarele înţepenite" (idem: 125), ci după sosirea şi plecarea trenurilor, care circulă, ele, cu o precizie de ceasornic şi îi sună ora exactă. Abaterea de la mersul trenurilor, când acceleratul care trebuia să zboare ca o săgeată spre Bucureşti opreşte pentru a o depune pe necunoscuta fără bilet pe peron, e apariţia surprizei în mijlocul rutinei cotidiene. Toate locurile comune ce rulează în piesă nu îi pot da spectatorului decât senzaţia reconfortantă a recunoaşterii. Simţind potenţialul emoţional al unui asemenea spaţiu, Mircea Şeptilici, scenograful primei montări, pregăteşte un fastuos „decor... ca-n film!...", „cinematografic" (*Rampa* [116] 1944: 7).

În fine, experienţa de dramaturg a autorului, remarcată încă de pe când acesta nu îşi declinase identitatea (de N. Carandino, de exemplu), răzbate din abilitatea lui de a construi povestea cu maximă economie, lăsând impresia că ea s-ar dezvolta de la sine, „organic", fără intervenţii *deus ex*

3 „Uneori, prin gări albe şi mici, pe fereastra trenului, zăreşti cum se opreşte din mersul ei legănat şi leneş o fată tânără, cum îşi duce mâna la ochi şi priveşte aşa, într-o doară, spre tine. Rochia ei albă, cu mâneci scurte şi cu o fundă neagră de gust provincial în spate, luminează în marginea peronului ca o lamă de metal în bătaia unui soare blând. Ai voi să crezi că surâsul acela mare şi cald e pentru tine. Ai voi să cobori cu mersul tău cel mai ferm, să te apropii cu paşi rari de ea, să te opreşti înaintea ei – surprinsă şi timidă –, să-ţi scoţi cavalereşte pălăria şi să rămâi. Biletul de călătorie rupt ar deschide poate o lume. Semnalul de plecare s-a dat. Şi tu nu cobori şi nu rămâi. Domnişoara de Stermaria aminteşte momentul acesta" (Sebastian 2002: 52).

machina. Firele narative se întreţes fără noduri, motivaţiile din spatele acţiunilor ne câştigă încrederea, personajele interacţionează firesc. Sebastian aprecia aptitudinea aceasta încă din tinereţe, aşa cum se vede în foiletoanele dedicate teatrului, scrise în paralel cu consideraţiile asupra romanului modern şi aproape cu acelaşi patos: „Teatrul este desfăşurarea unui sentiment într-o strânsă logică şi motivată acţiune", notează el într-un articol din 1927 (Sebastian 1969: 85-86). Teatrul de ultimă oră, „panliric", nerespectuos faţă de puritatea genurilor, nu ar mai angaja această dinamică dramatică datând din vremuri clasice. Dar Sebastian maturul se va îndepărta de erezia „panlirică" licitată la tinereţe şi se va întoarce la cumintea formulă tradiţională (aşa cum o va face şi în roman). Faptul e vădit, în *Steaua fără nume*, chiar în construcţia intrigii. Mona nu are bilet, ci doar o fisă de la Cazinou, de unde a fugit, probabil, în toiul unei crize sentimentale care va rămâne până la sfârşit neclară; Miroiu i-ar cumpăra unul, absolut dezinteresat, numai că tocmai şi-a achiziţionat un atlas vechi pe o sumă exorbitantă, iar leafa soseşte abia a doua zi: iată premisele întregului act II, în care Mona e silită să rămână, peste noapte, sechestrată în orăşelul cenuşiu. Dar cele două personaje îşi pun în joc, deja la această primă interacţiune, întreaga lor încărcătură caracterologică. Obiectele pe care le ţin în mână, tomul de astronomie şi fisa de ruletă, sunt metonimiile lor. Vedem instantaneu că avem de a face cu un dascăl idealist şi sărac şi cu o cochetă care atrage ca un magnet complicaţiile amoroase (dacă bănuim, pe urmele Miţei lui Caragiale, că norocul la ruletă aduce nenoroc în dragoste...), şi că niciunul dintre ei nu va putea sări peste umbra sa. Narativul şi psihologicul sunt deja perfect angrenate, ca rotiţele unui mecanism de ceasornic. Acţiunea va avansa pe măsură ce pune în mişcare resorturile interioare ale personajelor. Spre sfârşitul actului I, autorul îşi permite şi o poantă din specia celor pe care în jurnal le eticheta ca „ieftine şi uşoare" (Sebastian 1996: 573): aceeaşi replică rostită cu năduf de un erou în trei momente diferite, „patimă mare", desemnează, pe rând, patima pentru cărţile de joc (la şeful de gară), pentru cărţile de citit (la Miroiu) sau pentru o femeie (tot la el). Sebastian ştie să introducă asemenea artificii de artilerie uşoară, fără a lăsa impresia de truculenţă (cu o artă a discreţiei care îi lipseşte cu desăvârşire unui Camil Petrescu, de pildă). Iată şi o ultimă ilustrare a măiestriei dramaturgice, de care dă dovadă mai ales primul act al *Stelei fără nume*. Acarul Ichim, având pe lângă atribuţiile de amploiat C.F.R. şi însărcinarea neoficială de a plimba păsările de curte ale şefului de gară până la balta de peste şine, scapă de sub ochi o raţă, care sfârşeşte călcată de tren. Şeful găseşte de cuviinţă să i-o impute acarului tăindu-i din salariu, în timp ce i-o predă propriei neveste pentru a o găti pe varză. Mica întâmplare are funcţia vădită de a caracteriza relaţia abuzivă şef-subaltern, precum şi meschinăria cuplului provincial, care va invita cunoştinţe de tot felul să se înfrupte din mâncarea răcită şi reîncălzită, servită ca delicatesă. Însă nenorocoasa raţă secţionată de accelerat are şi alt rol în progresia intrigii, de a anticipa ironic tema Anei Karenina, căci frumoasa necunoscută ce va fi coborâtă pe peron va dori şi ea să se arunce în faţa trenului. Umilul animal domestic e punctul unde se întâlnesc, iată, poveştile mai multor personaje, unde se intersectează comicul şi melodramaticul, registrele, mereu comutate, caracteristice pentru dublul regim al piesei. Sebastian presară asemenea obiecte care strâng iţele poveştii, care coagulează istoriile private ale personajelor în jurul unei direcţii epice unice. Pe lângă funcţia diegetică în plan denotativ, raţa mai activează, în plan conotativ, atâtea repere din memoria comună a amatorilor de teatru burghez: *Raţa sălbatică* de Ibsen sau, schimbând ordinul ornitologic, *Pescăruşul* lui Cehov şi *Pelicanul* lui Strindberg. Orizontul de aşteptare al tristeţilor provinciale devine o prezenţă aproape palpabilă prin apelul la asemenea „prefabricate" culturale, de care Sebastian dispune cu lejeritate. Dramaturgul ştie să-şi împingă piesa pe „orizontala" acţiunii, din aceeaşi mişcare delicată cu care o propulsează pe „verticala" semnificaţiei.

Cum să scrii „o piesă bine făcută"

Merită observat, din trecerea în revistă de mai sus, că repertoriul de procedee, tropi, efecte, gaguri pe care le foloseşte Sebastian e înrudit cu gramatica filmului comercial al vremii sale. Într-o lucrare de referinţă, James Monaco a panoramat strategiile care încep să se răspândească în cinematograful hollywoodian al anilor '30-'40 (reproducerea de mituri sociale, reciclarea de roluri-model) şi tehnicile aferente (metonimii vizuale, tranziţii denotativ-conotativ, sintagmatic-paradigmatic) (2009: 178-191, 292, 297 et passim). Ca şi scenariştii implicaţi în *entertainment*-ul american, rodaţi într-o cultură a producţiei de masă, Sebastian aşază accentul pe eficacitatea narativă („denotativă" sau „sintagmatică"), pentru a capta interesul unei largi audienţe. Spre deosebire de Camil, care îşi vedea montată exact în acelaşi timp melodrama plină de preţiozităţi *Iată femeia pe care o iubesc*, autorul nu uită nicio clipă că, indiferent de diversiunile psihologice sau simbolice, el are de spus o poveste care „să ţină". Or, impresia de alertete se obţine printr-o gestionare ingenioasă a unui set finit de mijloace curente, comune autorilor care practică un anumit gen. Paginile jurnalului din vremea redactării *Stelei fără nume* sunt înţesate cu referiri sau aluzii la tehnicalităţi literare. Căci, dacă 1944 e anul marilor răsturnări existenţiale (Eliberarea, reabilitarea social-politică, succesul teatral-monden, bombardarea locuinţei din str. Antim, relocarea într-un cămin de sinistraţi), 1943 e al acumulărilor literare, disipate în preocupări dintre cele mai discrete, uneori derulate în semiclandestinitate: acum scrie în paralel la două piese personale, printre picături, traduce şi adaptează anonim nu puţine scenarii pentru trupele bucureştene (din raţiuni financiare), citeşte intensiv Shakespeare şi Balzac (pregătind nişte cursuri, dintre care nu va mai apuca să ţină decât unul). Toate aceste activităţi disparate sunt înregistrate în latura lor artefactieră, cu atenţia activă a unui meseriaş care urmăreşte să se perfecţioneze învăţând din rateurile

şi reuşitele sale sau ale altora. Actul II din *Insula* l-ar dori „puţin delestat ca ton şi puţin mai rapid ca ritm" (Sebastian 1996: 495), iar actul III ar trebui comprimat ca „să nu piardă nimic din ritmul [...] vivace", altfel, în lipsa înlănţuirilor scenice oportune, autorul declarându-se „în pană de scenariu" (18 februarie 1943, în idem: 503). Din lectura lui Balzac, întreprinsă cu o constantă voracitate, îşi culege nu doar materialul pentru proiectatele prelegeri, dar şi exemple de bune practici narative. La *Pierrette*, *La muse du département*, *La rabouilleuse*, *Le cabinet des antiques*, apreciază „vigoarea creaţiei" (idem: 496), „tehnica Balzac", caracterizată prin „alternanţa de expunere lentă şi precipitare bruscă" (idem: 515), „tehnica pe alocuri ingenioasă" (idem: 518) ori deznodământul asemănător cu „un excelent act trei dintr-o comedie construită perfect" (idem. 530). Impresia e că nu conferenţiarul, ci prozatorul şi chiar dramaturgul Sebastian îl parcurge pe Balzac cu creionul în mână, pentru a-i fura secretele fabricării unui text consistent narativ. Considerente privitoare la soliditatea tramei găsim şi în aprecierile despre Shakespeare („*Antoniu şi Cleopatra* e, teatral vorbind, destrămat, risipit, fără consistenţă dramatică" – idem: 531) sau în comentariile despre contemporanii minori din care prelucrează *en gros*, pentru scenele bucureştene. Raportarea la actul traducerii ca formă de ucenicie scriitoricească e învederată în notaţia despre o piesă în vogă scrisă de Marcel Pagnol: „Traducând *Topaze*, am văzut de aproape ce se cheamă o piesă mare, un succes sigur, o construcţie infailibilă. *Topaze* e o maşinărie care va funcţiona oricând şi va aduce oricând, oriunde, lume la teatru" (idem: 492). Mai departe, Sebastian se autocritică pentru că „ar juca" prea mult „pe clapa 'subtilului'" a „'delicatului'", ceea ce l-ar îndepărta de aşteptările spectatorului mediu, câtă vreme Pagnol îi predă lecţia „că grosolănia nu e neapărat necesară, dar că vigoarea dramatică e indispensabilă" (idem). Acesta este binomul estetic care îl preocupă pe Sebastian în anul redactării *Stelei fără nume*: „subtilitate" vs. „vigoare". Câtă vreme pe prima o tratează ca pe o calitate nativă, care se poate întoarce uşor împotriva posesorului ei, cea din urmă este râvnită ca o achiziţie care asigură, fără greş, succesul de scenă. Or, după toate probabilităţile, în această epocă, autorul român se arată mai dornic ca oricând să intre în posesia reţetei care să aducă „oricând, oriunde" lumea la teatru. Îl captează nu atât piesele bune, cât cele bine făcute, eventual de un autor „pezevenghi" care ştie să îi „păcălească" pe oameni să cumpere bilet la spectacol:

> „Terminat azi-dimineaţă de tradus *Melo*. Tehnica lui Bernstein mă înfurie. E aşa de sigură, încât poate simula orice: chiar emoţia, chiar adâncimea, chiar gravitatea.
>
> Dar e ceva profund trivial şi aş spune obscen în această piesă de falsă noblеţe.
>
> Ce meseriaş însă! Ce virtuozitate teatrală! Ce pezevenghi! Traducându-l, am surprins mai de aproape resorturile maşinăriei, nu fără a mă lăsa păcălit pe ici, pe colo – până şi eu! - de simulacrul dramei" (idem: 528-529).

Trecând în revistă titlurile prelucrărilor lui Sebastian din 1943, pentru companii particulare precum cele ale lui Sică Alexandrescu sau Grigore Vasiliu Birlic, cel puţin şase au reprezentat importante succese de casă în Europa: *Le verre d'eau* (1840) de Eugène Scribe, *Je ne vous aime pas* (1926) de Marcel Achard, *Mélo* (1929) de Henri Bernstein, *Topaze* (1928) de Marcel Pagnol, *What a Dirty Thing* de Jean de Letraz; la fel *Vient de paraître* (1927) de Édouard Bourdet (tradus în iunie 1944). Primul autor (Scribe) e creatorul celei mai populare formule a teatrului de divertisment din secolul 19, *la pièce bien faite*, încă în vigoare pe scenele interbelice. Ceilalţi, contemporani cu Sebastian, sunt, fără excepţie, intraţi şi în industria cinematografiei, ca scenarişti, dialogişti, regizori, realizatori, producători. Cât despre piesele propriu-zise, *Mélo* e pusă în scenă pe Broadway şi ecranizată de trei ori în anii '30 (va fi reluată şi în 1986, de Alain Resnais), *Topaze* are o carieră cinematografică la fel de tumultuoasă (şi va fi refăcut în 1950, cu Fernandel în rolul principal), *Vient de paraître* se va transforma şi ea în film, în anii '40

şi mai târziu. Densitatea marilor producţii europene şi americane pe estradele bucureştene probează cât de mare era cererea pentru genul comercial, pe piaţa culturală românească din timpul războiului, probabil printr-o logică psiho-socială a compensării; dar, nu mai puţin, ea arată gradul implicării lui Sebastian, ca „scriitor din umbră", chiar şi *malgré soi*, în fenomenul divertismentului autohton, care se dorea sincronizat cu cel occidental. Nu sunt excluse nici anumite contaminări venite dinspre aceste piese bulevardiere traduse industrios (un profesor idealist, rătăcit într-o mondenitate plutocratică, apare şi în *Topaze*, ca şi în *Steaua fără nume* sau *Ultima oră*). Iar, în jurnal, prima însemnare nepolitică de după 23 august 1944 se referă la „plăcerea de a vedea un film de tehnică justă şi subtilă", american, după ce a dispărut din circuitul autohton, în fine, „marfa nemţească şi italienească [...] de celofibră" a propagandei fasciste (idem: 560): Sebastian merge pe 2 septembrie la cinema ca să vizioneze melodrama *Intermezzo* (cu Ingrid Bergman şi Leslie Howard), dublu nominalizată la Oscar în 1939. S-ar spune că o primă plăcere pe care şi-o oferă, după Insurecţie, după bombardamente, e cinematografică.

Teatru „de gen" sau teatru „de autor"? O capodoperă melo

Interesul lui Sebastian pentru *show-business*-ul cosmopolit datează din 1927, de când pe-atunci foarte tânărul colaborator al *Cuvântului* îşi exprima speranţa într-o vivifiere a teatrului prin întărirea conexiunii dintre scenă şi spectator („să se lege punţi de înţelegere între parter şi culise") şi dădea ca exemple de comuniune izbutită forma estetică populară a cabaretului (Sebastian 1969: 87-88). Nici în articolele mai târzii, despre „Banca H" (cum numeşte el osificata instituţie a criticii dramatice româneşti)[4], ideile nu se schimbă: falimentul „băncii" cu pricina constă tocmai în incapacitatea ei de a gestiona un contact eficient între artişti şi spectatori, în beneficiul ambelor părţi: spre rentabilizarea muncii primilor şi spre modelarea standardelor de gust ale ultimilor. În absenţa necesarei medieri, primii vor rămâne nişte elitişti închişi într-un turn de fildeş, ultimii se vor plafona la vulgaritatea străzii. În pofida aparentelor oscilaţii de umoare de la un articol la altul, de la ironizarea profesioniştilor pentru preţiozitate la reprobarea publicului pentru incultură, de fapt Sebastian este pe tot parcursul activităţii sale de cronicar dramatic adeptul unei căi de mijloc. El pare mereu interesat de găsirea formulei magice a piesei bune care „să treacă scena", să combine valoarea şi câştigul comercial. Preocuparea pentru un loc geometric între calitate şi succes se acutizează în anii de război, când se limpezeşte şi gândul unei posibile relansări profesionale în industria divertismentului dintr-o ţară care să îi poată asigura confortul financiar. Aluziile sau referinţele sunt inechivoce, în jurnal. Încă din 1941 (dintre toţi, cel mai înnegurat an al lui Sebastian), se înfiripează ideea unei reprofilări în emigraţie –

> „În măsura în care mai pot face proiecte de viitor (sunt prea trist sau obosit, prea sălciu...), mă gândesc la o plecare după război, pentru a încerca să fac undeva într-un mare oraş piese de teatru şi scenarii de cinematograf. E o meserie pentru care mă cred potrivit. Şi nici nu o iau altfel

4 Merită păstrat într-o istorie a criticii dramatice româneşti acest foileton din anul 1935, ca primă evaluare de ansamblu a fenomenului, luând în vizor toţi factorii implicaţi în câmpul de producţie teatrală: scenarişti, regizori, actori, directori, critici, spectatori. Traducând limbajul eseistic adesea vag şi derutant în termeni mai precişi, viziunea lui Sebastian e de o incontestabilă acuitate. Funcţia criticii în angrenaj este aceea a unei curele de transmisie. Departajând valoric, ea ar trebui să influenţeze pe cale de consecinţă dresarea repertoriilor şi a programelor stagionale; datorie neonorată, căci „Banca H" profesează o amabilitate diletantă şi nediscriminatoare (într-un rând, ea e numită în derâdere „un şir de fotolii de treabă" – idem: 121). Ratându-şi rostul de a regla raportul dintre cerere şi ofertă, ea transformă teatrul românesc într-un „teatru cu punţile tăiate" (idem: 124), fenomen de bibliotecă, fără impact real asupra marelui public.

decât ca pe o meserie" (Sebastian 1996: 338)

– şi reveria unei vieţi în roz pe continentul american, nu departe de asiduităţile tandru-sâcâitoare ale unei admiratoare neobosite, încă adolescente, Nadia Mărculescu (viitoare Lacoste):

„Mă văd la New York şi pe urmă – obosit de prea mult zgomot – retras într-un oraş de provincie, unde scriu piese de mare succes, care se joacă pe Broadway – dar eu nici nu am curiozitatea să le văd. [...]. Mă văd cu Nadia la New York sau în California, dar am oarecari plictiseli, fiindcă nu mă înţeleg cu părinţii ei. Mă văd pe un yacht plecat spre Alexandretta, spre Egipt, Palestina, în Pacific, un yacht mic pe care ne aflăm doar 10-12 oameni. [...]

Duc cu mine zece asemenea visuri pe care nu le termin niciodată, pe care le schimb între ele şi pe urmă le reiau de unde le-am lăsat. E ca un stupefiant, ca un somnifer" (Sebastian 1996: 392).

Visurile acestea prind mai multă carne după ce Nadia ajunge, la capătul unui itinerar la fel de exotic ca cel schiţat de Sebastian în jurnal, împreună cu familia sa în Statele Unite şi îi oferă, prin corespondenţă, speranţa unei evadări. În 1943, angajat în atâtea activităţi epuizante, scriitorul român îşi face timp, totuşi, să traducă, împreună cu o funcţionară a Consiliului Britanic, *Jocul de-a vacanţa* în engleză (idem: 507). Proiectul e trasat mai precis o lună şi jumătate mai târziu:

„Să termin *Insula*. Să încep *Ursa Mare*. Să dramatizez *Comăneştenii*. Din atâtea proiecte, poate că voi reuşi să îmi joc o piesă la toamnă şi să câştig câteva sute de mii de lei, pentru chirie, pentru coşniţă. Şi pe urmă aş vrea ca la finele războiului să am în valiza mea două-trei piese susceptibile de a fi primite la New York sau la Londra. Nu spun că voi reuşi. Dar jocul trebuie încercat, mai ales că alte multe jocuri nici nu cunosc, nici nu îmi sunt accesibile" (idem: 511).

„Jocul" de care vorbeşte Sebastian nu era, într-adevăr, lipsit de şanse. Billy Wilder, evreu est-european emigrat la Hollywood după instalarea fascismului, nu cucerise laurii, după ce lucrase ca scenarist al legendarului film *Ninotchka* (1939)? Dintre români, Jean Negulesco îşi stabilise deja o reputaţie, la studiourile Warner Bros. După trecerea României de partea Aliaţilor, visul i se pare lui Sebastian şi mai realizabil, mai ales că în decembrie 1944 notează euforic că a făcut cunoştinţă cu un căpitan Larry Bachmann, „evreu cu pasiune" precum şi scenarist la Metro-Goldwyn-Mayer (idem: 572). Este probabil că ultima iluzie nutrită de Sebastian a fost lansarea unei cariere la Hollywood, mai ales că, în mai 1945, cu două săptămâni înaintea fatalului accident rutier, Nadia îşi reînnoieşte invitaţia în Statele Unite printr-o telegramă[5].

Formula generativă a *Stelei fără nume* nu e străină de această aspiraţie. Că autorul se iniţiase, nu fără un surâs interior, în arta de a scrie „pe bandă" piese după reţete gata făcute, se vede dintr-o scrisoare către Pierre (Poldy), din noiembrie 1943: „Am scris nu mai puţin de trei piese. Teatrul are pentru mine ceva mecanic, simplu şi schematic. E ca un joc de cuvinte încrucişate. A fost poate singurul meu amuzament în tot acest timp" (Sebastian 2011: 838). Cu *Steaua fără nume*, Sebastian ezită între matriţa comercială anonimă („dacă Nicuşor îmi dă 50.000, îi propun să o scriem imediat împreună" – Sebastian 1996: 494) şi formula artistică proprie („dar s-a întâmplat un accident: a început să-mi placă" – Sebastian 2015: 950). De fapt, cei doi poli între care oscilează, în această perioadă de grave privaţiuni, sunt teatrul „de gen" (şablonard, mimetic, conservator şi foarte vandabil) şi cel „de autor" (personal, cu implicare emoţională şi cu finalitate pur estetică). De aceea îl vedem pe Sebastian mereu în căutarea unui sistem cultural mai democratic, care să nu discri-

5 Vezi şi articolul Eugeniei Vodă *Sebastian, un scenarist care nu a mai ajuns la Hollywood*, reluat în Şerban [f.a.]: 350-356. Despre contextul ultimei scrisori a Nadiei Mărculescu, vezi Iovănel 2012: 273.

mineze între arta *high* şi *low*, *auteur* şi *genre*, nobilă şi populară – aşa cum era, în epocă, *show business*-ul american. Iată de ce o refutare ca aceea a lui Piru, specifică pentru un sistem canonic selectiv-elitar, e aici inoperantă. Mai curând, *Steaua fără nume* ar merita citită ca o capodoperă *melo*, din aceeaşi specie ca minunatele comedii romantice *It Happened One Night* (1934), *Ninotchka* (1939) sau, mai târziu, *Roman Holiday* (1953) şi *My Fair Lady* (1964). Toate aceste producţii, teatrale sau cinematografice, apasă pe aceeaşi gamă duioasă de sentimente şi a îl compara pe Sebastian cu Ibsen sau cu alţi dramaturgi canonici e la fel de inutil ca a-l măsura pe William Wyler cu Tarkovski. Iar potenţialul filmic al *Stelei fără nume* va fi fructificat în cele patru ecranizări din anii '60-'70 – finlandeză, românească, sovietică şi grecească (Sebastian 2011: 877) –, versiunea românească având-o pe celebra Marina Vlady într-un memorabil rol principal.

Bucureştiul frivol vs. „zona"

Notaţiile despre laboratorul literar şi lumea teatrală nu formează, totuşi, centrul preocupărilor lui Sebastian în anul 1943. De fapt, un astfel de centru nici nu există, atenţia diaristului distribuindu-se în mod egal între evenimentele culturale şi mondene din viaţa personală (reală sau fantasmată), şi umbra ameninţătoare a războiului, urmărită cu aprehensiune din unghiul evreităţii sale. Astfel încât însemnările despre stadiile succesive ale proiectului vaporoasei *Stele fără nume* sau despre feluritele traduceri, lecturi, conversaţii, dineuri, escapade, reverii trebuie plasate în atmosfera politică sumbră pe care Sebastian o resimte, pe drept cuvânt, din ce în ce mai sufocantă: ştiri contradictorii de pe front, taxe militare majorate încontinuu, zvonuri alarmiste despre înăsprirea legilor antisemite, teama de un pogrom iminent, veşti îngrijorătoare despre boala fratelui Poldy Hechter, în urma internării într-un lagăr din Franţa. Un exerciţiu mental aproape cotidian, cu doza lui regulată de stres şi amuzament, e decriptarea comunicatelor emise de agenţia de presă hitleristă (Deutsches Nachrichtenbüro), autorul învăţând să citească printre rândurile limbii de lemn ale propagandei oficiale schimbarea raportului de forţe pe front, după Stalingrad. În mod obiectiv, situaţia lui Sebastian nu era dintre cele mai rele, literatul având multiple surse de venit şi conexiuni valide în *le beau monde*, aşa cum am mai arătat. Subiectiv, însă, el acuza clivajul dintre cele două jumătăţi ale vieţii sale – ca artist monden şi evreu marginalizat – ca pe o scindare plină de consecinţe traumatice.

Punctul cel mai de jos pe care îl atinge barometrul interior al lui Sebastian (corespunzând aproape literal stadiului „depresiei", în modelul Kübler-Ross – 2009: 69-90) e înregistrat în jurnal pe 1 ianuarie 1941. Au trecut şase luni de evenimente catastrofice, timp în care autorul s-a simţit neputincios să îşi continue rutina însemnărilor zilnice, considerată pentru prima oară „un lucru absurd, lipsit de intimitate" (Sebastian 1996: 285): căderea Parisului, dictatul de la Viena, concedierea de la *Revista Fundaţiilor Regale*, mobilizarea în detaşamentul de muncă obligatorie, cutremurul de pe 10 noiembrie 1940, escaladarea violenţelor antisemite, ce vor culmina cu rebeliunea legionară din 21-23 ianuarie. Abia la început de an, autorul se hotărăşte să pună pe hârtie reminiscenţele celei mai grele epoci din viaţa sa, resimţite ca o rană pe cale de cicatrizare:

> „Totuşi am regretat de atâtea ori că n-am avut destulă vitejie ca să continui jurnalul meu în ultima jumătate de an. Trebuia să privesc cu ochii deschişi tot ce s-a întâmplat de atunci. Mă gândesc acum la lunile mele de 'zonă' şi parcă nu regăsesc atmosfera lor de teroare. Îmi spun că eram atunci aproape de moarte, îmi aduc aminte că de câteva ori am vrut să mă sinucid – dar toate aste[a] sunt acum şterse, indiferente, aproape de neînţeles. Noaptea mobilizării, plecarea din cazarmă, drumul, ireal parcă, spre Olteniţa, sosirea în zori, pe ploaie, la Valea lui Soare, cele 4 săptămâni de acolo, scenele repetate cu Niculescu, cu Căpşuneanu, scurta permisie de la Bucureşti, la începutul lui august (cu sentimentul violent că 'zona' şi 'cealaltă viaţă' sunt două lucruri absolut diferite, ca şi cum ar fi pe două planete străine)..." (idem: 285-286)

Observăm, în primul rând, că adnotarea vine împreună cu sentimentul culpabilităţii că autorul nu a putut să facă din jurnalul lui un martor al infernului trăit, lacuna – tăcerea – fiind asimilată cu o reacţie de laşitate. În realitate, e o tăcere grăitoare, amplificată şi de reflexul autoînvinovăţirii: „zona" a fost internalizată ca spaţiu subliminal, al terorii, situat sub pragul limbajului. Abia amintirile de peste luni sunt suficient de şterse şi inofensive pentru a fi arhivate. Apoi, este prima dată când Sebastian trasează o linie clară şi impenetrabilă între „zonă" (a frontului, a morţii) şi „cealaltă viaţă" (a metropolei, a confortului). Contrastul principal al jurnalului din anii următori provine din această atitudine schizoidă, acuzată imediat după revelionul din 1941: juxtapunerea dintre Bucureştiul teatrelor bulevardiere, toaletelor chic, *loisir*-ului şi realitatea cruntă a războiului mondial, autorul aparţinând la fel de natural amândurora. E parte din crema literară a capitalei, cu abilităţi recunoscute de a realiza produse apreciate pe o piaţă culturală avariată, dar funcţională şi încă lucrativă; apoi, ca evreu, suportă rigorile regimului şi se confruntă cu perspective de viitor alarmante. Poziţionarea lui nu poate fi decât pe muchia dintre „zonă" şi viaţa burgheză. La un moment dat, când linia frontului ajunge la Nipru, „răsuflarea de foc a balaurului parcă începe să se simtă" şi în Bucureşti (idem: 528), cele două spaţii fizice şi mentale riscă să fuzioneze, mai exact primul pare să îl înghită pe al doilea. Jurnalul va menţiona, cu anumită panică, momentele în care „Bucureştiul ăsta îmbelşugat, nepăsător şi frivol" (idem: 559) e agresat de „zonă": în timpul bombardamentelor, când tot oraşul miroase a liliac şi a fum (idem: 543), sau în timpul ocupaţiei, când soldaţii sovietici abrutizaţi îi vor pedepsi indolenţa printr-o serie de vandalizări, jafuri, molestări, violuri. Toate acestea se vor întâmpla în 1944, când autorul, rămas fără locuinţă, invadat în spaţiul intim, se va gândi să fugă din ţară (idem: 544). Deocamdată, în 1943, replierea în reverii compensatoare încă mai pare un refugiu viabil.

Jurnalul e construit pe astfel de tensiuni interne, cocktail inflamabil în care se amestecă ingrediente precum literatură, muzică, mondenitate şi bârfă, politică şi ideologie, război, sex şi amor, vise şi banal cotidian, constituind imaginea mozaicată a unui jurnal total[6], citit cu un fel de voracitate nu numai de criticii, dar şi de scriitorii anilor 2000. *Steaua fără nume*, comedia spumoasă din 1943, trebuie aşezată pe fundalul acestui relief accidentat, aşa cum a făcut-o, de pildă, Dumitru Crudu în piesa lui din 2006, *Steaua fără... Mihail Sebastian*.

6 „Jurnal total", în înţelesul dat conceptului de Eugen Simion în *Ficţiunea jurnalului intim*, cu aplicaţie pe opera diaristică a lui André Gide (vol. I, 2001: 126-150). Despre multiplele paliere ale jurnalului lui Sebastian au scris Leon Volovici (Sebastian 1996: 6-11) sau George Pruteanu (în Şerban [f.a.]: 77-89). Pentru primul, avem de a face cu un jurnal intim, evreiesc, de creaţie, intelectual şi politic; pentru cel de-al doilea, cinci sunt temele abordate: muzica, literatura, antisemitismul, iubirile, războiul.

Bibliografie

- *Bis* 1944: „Bis", II, 27 februarie 1944, nr. 75.
- *Bucureşti strict secret* 2008: Stelian Tănase, *Bucureşti strict secret*, DVD 4: *Scrisu', râsu'-plânsu'*, scenariul şi regia Stelian Tănase, Orient Expres Media & Art şi Realitatea TV.
- Carandino [74] 1944: N. Carandino, *O stea fără nume*, „Bis", II, 20 februarie 1944, nr. 74, p. 1.
- Carandino [76] 1944: N. Carandino, *Cronica dramatică*, „Bis", II, 5 martie 1944, 76, 3.
- *Cortina* [189] 1944: „Cortina", V, 29 ianuarie 1944, nr. 189.
- *Cortina* [193] 1944: „Cortina", V, 26 februarie 1944, nr. 193.
- Csősz – Gidó 2013: Csősz László – Gidó Attila, *Excluşi şi exploataţi. Munca obligatorie a evreilor din România şi Ungaria în timpul celui de-al Doilea Război Mondial*, Institutul pentru studierea problemelor minorităţilor naţionale, Cluj-Napoca „Studii de atelier. Cercetarea minorităţilor naţionale din România", 2013, 48, 5-44.
- *Ecoul* 1944: „Ecoul", II, 9 august 1944, nr. 229.
- Eliade 1939: Eliade, Mircea, *Fragmentarium*, Bucureşti, Editura Vremea.
- Enescu 1944: M. Şt. Enescu, *În cazul piesei „Steaua fără nume". Un răspuns al autorului*, „Universul". LXI, 9 martie 1944, nr. 68, p. 3.
- Kolker 1980: Robert Phillip Kolker, *A Cinema of Loneliness. Penn, Kubrick, Coppola, Scorsese, Altman*, New York, Oxford University Press.
- Mardare 1944: Valeriu Mardare, *Camuflajul... în teatru*, „Universul", LXI, 8 martie 1944, nr. 67, p. 3.
- Monaco 2009: James Monaco, *How To Read a Film. Movies, Media, and Beyond*, New York, Oxford University Press.
- *Rampa* [116] 1944: „Rampa", IV, 27 februarie 1944, nr. 116.
- *Rampa* [117] 1944: „Rampa", IV, 5 martie 1944, nr. 117.
- *Rampa* [118] 1944: „Rampa", IV, 12 martie 1944, nr. 118.
- Rosetti 1967: Al. Rosetti, *Din „Cartea albă". Sebastiana*, „Luceafărul", X, 7 octombrie 1967, nr. 40 (284), p. 3.
- Sebastian 1945: Mihail Sebastian, *Povestea „Stelei fără nume"*, „Cortina", VI, 2 martie 1945, 245, 1, 3.
- Sebastian 1969: Mihail Sebastian, *Întâlniri cu teatrul*, Studiu introductiv şi antologie de Cornelia Ştefănescu, Editura Meridiane, Bucureşti.
- Sebastian 1987: Mihail Sebastian, *Teatru*, ediţie îngrijită de V. Mândra, antologie şi repere istorico-literare realizate de Mihai Dascal, Bucureşti, Editura Minerva.
- Sebastian 1996: Mihail Sebastian, *Jurnal 1935-1944*, text îngrijit de Gabriela Omăt, prefaţă şi note de Leon Volovici, Bucureşti, Editura Humanitas.
- Sebastian 2002: Mihail Sebastian, *Jurnal de epocă. Publicistică*, ediţie îngrijită şi studiu introductiv de Cornelia Ştefănescu, Bucureşti, Academia Română, Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă.
- Sebastian 2011: Mihail Sebastian, *Opere*, vol. II. *Teatru. Corespondenţă*, Ediţie coordonată de Mihaela Constantinescu-Podocea, text ales şi stabilit, note comentarii şi variante de Mihaela Constantinescu-Podocea, Liliana Corobca şi Petruş Costea, postfaţă de Eugen Simion, Bucureşti, Academia Română, Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă.
- Sebastian 2015: Mihail Sebastian, *Opere*, vol. VIII. *Publicistică. 1938-1945*, ediţie coordonată de Mihaela Constantinescu-Podocea, text ales şi stabilit, note, comentarii şi variante de Mihaela Constantinescu-Podocea şi Petruş Costea, Bucureşti, Academia Română, Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă.
- Simion 2001: Eugen Simion, *Ficţiunea jurnalului intim*, vol. I, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic.
- *Spectator* 1943: „Spectator", I, 30 decembrie 1943, nr. 13.
- Şerban [f.a.]: Geo Şerban (ed.), *Sebastian sub vremi. Singurătatea şi vulnerabilitatea martorului*, Caiet cultural (6) al revistei „Realitatea evreiască", Editura Universal Dalsi, Bucureşti.
- Şerban 2013: Geo Şerban, *Dimensiunea Sebastian. Incursiuni documentare*, Bucureşti, Editura Hasefer.
- Şoimaru 1944: Tudor Şoimaru, *Teatru. Cronica*, „Vremea", XVI, 12 martie 1944, nr. 740, p. 5.
- Trandafir 2007: Constantin Trandafir, *Mihail Sebastian. Între viaţă şi ficţiune*, Bucureşti, Editura Fundaţia Culturală Libra.

caiete critice

Dana LIZAC

Mioriţa lui Alecsandri, în umbra lui Hermes (I)

Abstract

Una dintre întrebările obsedante în literatura română este de ce acceptă (virtual) ciobanul din balada Mioriţa *să fie ucis de tovarăşii lui şi nu opune nicio rezistenţă. Eseul de faţă încearcă să găsească un răspuns pe tărâmul poeziei. Moldovan, care vrea să fie înmormântat de ucigaşii lui cu cele trei fluiere la căpătâi, este văzut ca un poet cu o misiune spirituală. Destinul lui se desfăşoară în umbra lui Hermes, el însuşi un zeu-păstor şi adevăratul începător al artei poetice a lui Apollo.*

Mit esenţial al culturii româneşti, care vorbeşte despre biruinţa asupra destinului prin asumarea jertfei de sine, Mioriţa *se dezvăluie astfel şi ca un mit al creaţiei artistice. Din această perspectivă, omorul este o metaforă pentru receptare, iar presupusa pasivitate a ciobanului moldovean traduce disponibilitatea poetului/creatorului faţă de receptorii lui.*

Cuvinte-cheie: *Alecsandri, balada* Mioriţa*, balada* Toma Alimoş*, Eminescu, Hesiod, poezie si profeţie, Tradiţia Hermetică.*

One of the haunting questions of Romanian literature is why does the shepherd in the Mioritza *ballad accept (virtually) to be murdered by his rivals and does not fight back. The present essay attempts to find an answer in the realm of poetry. Moldovan, who wants his killers to burry him together with his pipes, is seen as a poet with a spiritual mission. His destiny unfolds in the shadow of Hermes, a shepherd god himself and the true initiator of Apollo's poetic art.*

A fundamental myth of Romanian culture, a story about conquering one's destiny through self sacrifice, Mioritza *also reveals itself as a myth of poetic creation. In this view, the killing becomes a metaphor for the poet's reception and the supposed passivity of the shepherd translates the poet's vulnerability and exposure to his readers.*

Keywords*: Vasile Alecsandri, the* Mioritza *ballad, the ballad of* Toma Alimoş*, Mihai Eminescu, Hesiod, poetry and prophecy, the Hermetic Tradition.*

Mioriţa lui Alecsandri este considerată astăzi, într-o anumită măsură, o creaţie proprie, un colaj din nuclee epico-lirice diverse. Enigmatic şi paradoxal, decupajul poetului familiarizat, fără îndoială, cu vechile tradiţii spirituale, a făcut să curgă multă cerneală. Cea mai importantă întrebare pe care o ridică balada este de ce baciul, matur, puternic „ortoman", prevenit de complotul care se pune la cale împotriva lui, nu ia nici o măsură de apărare şi este gata să primească moartea cu seninătate.

Dar textul ridică şi alte întrebări. De ce vrea ciobanul să fie înmormântat de ucigaşii lui? De ce oile nu trebuie să afle despre omor? De ce măicuţa bătrână caută un fiu tânăr ciobănel, câtă vreme el este matur, puternic, bogat, „ortoman" şi „baci", şef de

Dana LIZAC, e-mail: danalizac@hotmail.com.

stână? De ce are Moldovan părul negru, dar mustaţa blondă? De ce Soarele şi Luna sunt absenţi la nunta lui cu fata de crai pe gura de rai? Şi întrebările pot continua.

Ca să încercăm să găsim răspunsuri, ne punem mai întâi de toate altă întrebare: este Moldovan numai un cioban încolţit de invidia altor ciobani, care vor să-i fure oile? Este *Mioriţa* numai „o dramă pe drumurile transhumanţei", cum s-a spus de atâtea ori? Răspunsul nostru este că Moldovan este în primul rând un poet. Ne propunem o lectură în cheie hermetică, cu deschidere către rosturile poetului-profet („purtător de cuvânt" al Zeului)[1] în lumea noastră. Vom privi uneori prin ochii lui Eminescu: în spirit hermetic, opera succesorului luminează opera înaintaşului, ca o oglindă în care acesta îşi vede chipul şi se cunoaşte pe sine. Eminescu s-a considerat şi el, încă din tinereţe, un poet hermetic, un mesager al zeilor, unul dintre aceia care se simt chemaţi să dea glas Adevărului[2] şi misterelor sfinte[3] şi au vocaţie de profeţi.[4]

Vom începe prin a face câteva observaţii:

1. Geografia hermetică şi traseul circular. Fundalul pe care se petrece drama mioritică este conturat din puţine referinţe, dar printre ele se străvede modelul hermetic al celor trei lumi, desfăşurate pe şapte trepte sau sfere de existenţă. Sus, pe cerul luminos, strălucesc culmile munţilor. Mai jos există o zona plană, un fel de câmpie în cer - „plaiul", simetric cu câmpul din lumea de jos. În partea de jos a acestei câmpii de sus, pe „piciorul" plaiului se află „gura de rai", Poarta Cerului, *Ianua Coeli* a celor vechi - care marchează ieşirea din lumea de sus şi intrarea în lumea de mijloc.

În centrul lumii de mijloc există o apă (înainte de manifestare apa primordială) - care constituie axa de simetrie (orizontală) a acestui spaţiu: mai jos pe harta baladei se găseşte un „negru zăvoi" cu iarbă şi umbră. Lumea tradiţională este o lume simetrică, în care, după cum stă scris pe *Tabula Smaragdina* a lui Hermes, ceea ce este sus este asemenea cu ceea ce este jos: în spiritul acestei simetrii, mai sus de apă trebuie să fie o luncă, un spaţiu luminat, care nu este menţionat explicit în baladă. Negrul zăvoi constituie partea cea mai de jos a lumii de mijloc, zona de trecere către lumea materială, care este întunecată. Aici, întunericul care începe să crească este deocamdată umbră protectoare. La ieşirea din acest zăvoi, în care Mioriţa vrea să-l reţină pe baci, se află o vale sumbră (câmpul de mohor) şi Poarta Pământului, *Ianua Terrae*, care marchează intrarea în lumea de jos. Câmpul se sfârşeşte într-o prăpastie, despre care, din nou, nu

1 *Profet,* de la cuvântul grec *prophetes*, care înseamnă *interpret, cel care vorbeşte în numele cuiva* (în primul rând al zeilor), *predicator* sau *învăţător inspirat*

2 „Ah! atuncea ţi se pare/ Că pe cap îţi cade cerul/ Unde vei găsi cuvântul/ Ce exprimă adevărul?" *(Criticilor mei*)

3 „Că-n veci nu se îmbracă în veştede veştminte/ Misteriul cel sânt" *(Junii corupţi)*

4 „Că-n veci nu se va teme Profetul vre odată/ De braţele slăbite, puterea leşinată/ A junelui cănit". *(Junii corupţi)*

este vorba în baladă. În plan, cele şapte sfere de existenţă, întrepătrunse, se prezintă ca inelele unui lanţ. Geografia mioritică apare în rezumat astfel:

Lumea de sus

1. Cerul, culmile munţilor
2. Plaiul, „gura de rai" (Poarta Cerului)

Lumea intermediară

3. Lunca luminată
4. Apa
5. Lunca întunecată („negrul zăvoi")

Lumea de jos

6. Valea, Poarta Pământului
7. Câmpul de mohor, prăpastia

Lumea luminoasă de sus, „cerul" aparţine zeilor şi principiilor. Lumea întunecată de jos, „pământul" este lumea existenţei materiale şi a individualităţilor în conflict. Între ele, „coborând la vale" pe direcţia hermetică a creaţiei, lumea intermediară, situată între cer şi pământ, este „natura", spaţiu sacru şi habitat al omului „înainte de cădere": un spaţiu de felul Edenului sau al Arcadiei mitice. Aici sunt aşezate în baladă stâna şi păşunile. Prin contrast, lumea de jos, „pământul" este lumea profană, „de după cădere", o lume în care oamenii şi-au pierdut legăturile cu zeii şi nu mai trăiesc după legile universale - ci fiecare după legea lui proprie. În această lume vor să-l ucidă pe Moldovan tovarăşii lui.

Lumea de mijloc este şi lumea interacţiunilor între lumea de sus şi cea de jos. Aici prezidează Zeul Hermes, mesagerul, mediatorul, ocrotitorul tuturor schimburilor şi al comunicării. El zboară neîncetat, într-un du-te-vino între cer şi pământ, între zei şi oameni, între sferele spirituale şi cele materiale. Drumurile lui sunt denumite de alchimisti „Coagula" (drumul descendent, de involuţie a spiritului în materie, de materializare a spiritului şi de coagulare a formelor materiale individuale) - şi „Solve", drumul ascendent de spiritualizare a materiei, de distrugere a formei materiale individuale şi de eliberare a spiritului. Direcţia ascendentă este direcţia reflectării, a ridicării omului la cunoaştere.

Orientată de la est la vest, Lumea este expresia de sine a Creatorului. Fiecare treaptă este în sens descendent o etapă a

creaţiei divine şi în sens ascendent o etapă a cunoaşterii lumii şi Creatorului de către om. Schema lumii este spaţiu şi timp spaţializat deopotrivă. „La apus de soare" este o referinţă atât spaţială cât şi temporală: apusul corespunde câmpului de mohor.

Lumea de sus împreună cu lumea intermediară formează ceea ce Eminescu consideră, implicit, în *Luceafărul* „cercul mare", în care oamenii trăiesc integraţi în circuitul divin, în timp ce lumea de jos este „cercul strâmt", al existenţelor umane care se desfăşoară sub zodia individualului şi a relativului. Aceasta este şi geografia basmului românesc: lumea de sus e lumea fiinţelor spirituale, a lui Dumnezeu şi a sfinţilor, lumea de mjloc este lumea împăraţilor, a crailor şi a eroilor, iar lumea de jos este lumea fiinţelor instinctuale, întunecate - a zmeilor. Tot aceasta va fi în sumar şi geografia spaţiului poetic eminescian. Pentru poet, lumea de sus, cerul şi culmile munţilor reprezintă lumea spirituală, dar şi tradiţia poetică universală: stelele, luceferii, copacii de pe creste sunt şi marii poeţi înălţaţi în

eternitate. Lumea de mijloc reprezintă lumea veche, tradiţională, lumea satului, poezia populară, viaţa curată şi firească, natura, codrul în care trunchiurile copacilor reprezintă şi siluetele poeţilor din tradiţia naţională. „Cercul strâmt" al lumii de jos desemnează modernitatea, prezentul dominat de materialism şi individualism, civilizaţia citadină şi spaţiile închise, saloanele în care „fac esprit" poeţii zilei. Eroul său Călin, de exemplu, gânditor, „zburător cu negre plete", îşi începe acensiunea din punctul cel mai de jos al acestei geografii, acolo unde „Pe deasupra de prăpăstii sunt zidiri de cetăţuie" - în prăpastia eului individual şi în mediul citadin. Tot aici îşi începe ascensiunea şi Cătălin, mic poet care umple cupele cu vinul micii poezii „mesenilor" la mesele lumii de jos.

În acest peisaj, care cuprinde lumea în totalitatea ei, de la culmile locuite de zei până la văile întunecate, cetăţile şi prăpăstiile în care îşi duc viaţa oamenii epocii moderne, în lumea de după cădere, traseul circular virtual parcurs de ciobanul moldovean în balada *Mioriţa* este simbolic. Drumul lui descendent, început pe „gura de rai", la Poarta Cerului, coboară în lumea intermediară unde se află stâna, apa şi păşunile (lunca luminată şi negrul zăvoi). Coboară până în lumea de jos, în câmpul de mohor, locul ipoteticului omor. Urmează întoarcerea, îngroparea undeva mai sus, „în spatele stânii" (considerăm „faţa" stânii către răsărit), ceea ce înseamnă undeva pe negrul zăvoi, înălţarea şi apoteoza (întoarcerea pe gura de rai şi nunta cu fata de crai). Deşi acţiunea baladei pare să se desfăşoare în timp de câteva zile, ciobanul modovean parcurge în acest timp toate vârstele vieţii: este tânăr ciobănel cu turma de miei în primele versuri, apoi matur, bogat, puternic „ortoman" în momentul complotului - „baci", şeful stânii, deci probabil trecut de jumătatea vieţii, iniţiat, în dialogul cu mioara - ulterior mort şi îngropat, în final din nou „ciobănel", când e căutat de măicuţa bătrână şi tânăr mire când se cunună cu fata de crai pe piciorul de plai. Moldovan parcurge un traseu al creaţiei, victimizării, morţii, învierii şi înălţării: un traseu virtual al realizării de sine, drumul unui destin împlinit.

2. Locurile de origine ale celor trei ciobani - Moldova, Transilvania şi Vrancea, considerate îndeobşte a reprezenta cele trei provincii istorice româneşti (la care adăugăm Ţara Bârsei, locul de origine al Mioriţei „bârsane") desenează şi schema acestui traseu în buclă. Cei trei ciobănei, care coboară la vale la începutul baladei pe tărâmurile lumii de sus, a principiilor, sunt deocamdată potenţialităţi, personalităţi în devenire. Dacă suprapunem coordonatele hermetice peste geografia simbolică a baladei, locul de origine sugerează dominanta fiecăruia dintre eroi. Luând Carpaţii Orientali ca axă de simetrie verticală, Moldovean coboară pe partea dreaptă, creatoare, pe direcţia hermetică „Coagula". Coborâşul lui face parte din circuitul firesc, de creaţie şi autocunoaştere al Zeului. Ungurean coboară şi el, dar pe stânga, în contra circuitului firesc, pentru că pe partea stângă firesc e drumul ascendent, de întoarcere: stânga e direcţia reflectării. Ungurean este şi el un creator, dar dintre cei care merg în contra firii şi nu servesc Zeul, ci pe ei înşişi. Luând, mai departe, linia Carpaţilor Meridionali ca axă de simetrie orizontală, Mioriţa şi Vrâncean sunt situaţi la curbura Carpaţilor, dar Mioriţa „sus" (Ţara Bârsei e situată pe interiorul curburii carpatice) şi Vrâncean „jos", pe teritoriul exterior curburii. Mioriţa, care aparţine „cercului mare" şi spaţiului sacru, e solidară în mod firesc cu Moldovan. Vrâncean este, structural, omul lumii de jos, al „câmpului de mohor" şi se solidarizează firesc cu Ungurean, care reprezintă valorile ego-ului.

3. Ciobanul moldovean este un poet. Uneltele muncii definesc profesia, iar Moldovan doreşte să fie îngropat cu cele trei fluiere la căpătâi. Această dorinţă îl arată ca fiind în primul rând un cântăreţ, un poet:

Iar la cap să-mi pui
Fluieraş de fag,
Mult zice cu drag;
Fluieraş de os,
Mult zice duios;

Fluieraş de şoc,
Mult zice cu foc![5]

Discuţia despre *Mioriţa* se poate purta, aşadar şi pe teren poetic, mai precis pe terenul poeziei hermetice. Hermes, zeu păstor, este de altfel şi începătorul poeziei: el face lira din carapacea unei broaşte ţestoase, el cântă prima teogonie, invocându-o ca protectoare pe Mnemosyne, zeita Amintirii şi mama muzelor, din care descindea direct, prin mama sa Maia.[6] El îi cedează lira fratelui sau Apollo, când cei doi îşi împart între ei funcţiunile poetice şi îşi păstrează pentru sine fluierul păstorului. Într-un studiu referitor la începuturile poeziei, Gregory Nagy distinge între termenii *aoidos* (cântăreţ), cuvânt care a dat în limba română *aed* (desemnând poetul care e legat de tărâmul sacru al profeţiei şi depinde de inspiraţia divină şi de muze) şi *poietes*, poetul tărâmului secular, pentru care noţiunea de ispiraţie este o convenţie literară. „Afinitatea lui Hermes cu un stadiu nediferenţiat de poezie-profeţie şi faptul că el inaugurează arta poetică a lui Apollo, cântând o teogonie, sugerează că Hermes este un zeu mai vechi decât Apollo" şi că arta sa este un vestigiu „al unui tărâm poetic mai vechi şi mai cuprinzător.[7]

În ipostaza de *kērux*, mesager, poetul-profet făcea drumul de la cer la pământ şi de la pământ la cer, de la zei la oameni şi înapoi la zei, ducând mesajele unora către ceilalţi. Ca vizionar, *mantis*, poetul urca şi cobora pe firul creaţiei şi avea viziuni despre trecut şi viitor. Iar ca *aoidos*, cântăreţ, rostea aceste mesaje şi viziuni pe înţelesul oamenilor.

Ciobanul moldovean aparţine unui astfel de tărâm poetic străvechi. Prin fluierele lui suflă duhul Zeului: „Vântul când a bate/ Prin ele-a răzbate". În felul acesta, poetul este integrat într-un lanţ al transmisiei Adevărului dinspre zei înspre oameni, lanţ din care fac parte şi muzele, copilele lui Zeus, care îi şoptesc poetului din vechime în ureche. Ce cântă ciobanul oilor sale? Adevărul poate fi spus în multe feluri. Poetul poate să cânte obârşia zeilor (cum face Hermes, când cântă prima Teogonie), facerea lumii, ordinea care domneşte în Univers şi pe care zeii şi oamenii sunt datori să o respecte deopotrivă. Sau o lamentaţie pentru victimizarea şi moartea unui zeu, urmată de o cântare de bucurie despre învierea şi înălţarea lui, despre eterna regenerare a vieţii: o doină şi un joc, cu cuvinte de la noi.[8]

În drumurile sale între lumi, poetul din vechime nu vorbea despre sine şi nici nu avea proprietate asupra producţiilor sale. Era un anonim - un simplu instrument, un canal de comunicare, un fluier prin care suflă duhul Zeului. Nu ştim cine sau câţi poeţi se ascund îndărătul numelor Orfeu sau Homer şi nici cine este primul autor sau câţi poeţi au contribuit la cristalizarea baladei *Mioriţa*.

Ciobanul moldovean este un astfel de poet, anonim, impersonal. Sentimentele pe care le exprimă cele trei fluiere ale sale par să fie în concordanţă cu funcţiunile poetului arhaic şi cu principiile hermetice. Duioşia ar corespunde cu principiul creator, expansiv (numit „mila" lui Dumnezeu în Caballa şi Coagula de alchimisti), dominant în funcţiunea de *kērux*: căci, ca mesager, poetul este în primul rând cel care coboară din cer cu caduceul (kērukeion) în mână, aducând mesajele Zeului şi proclamând Adevărul. Focul ar corespunde cu principiul opus, de distrugere/reflectare/cunoaştere, principiu de resorbţie, astringent (numit în Caballa „severitatea", „răzbunarea" sau „cruzimea" lui Dumnezeu şi Solve de către alchimisti), dominant în funcţiunea de *mantis*: pentru că în ipostază de vizionar poetul merge în primul rând înapoi pe firul creaţiei şi al

5 Eminescu, la rândul lui, îşi va dori sa fie înmormântat cu atributele lui de poet: „Să-mi pui cununa pe a mea frunte/ Şi să-mi pui lira de căpătâi" (*Amicului F.I.*)
6 Homer, *Imn către Hermes*, 414-435
7 Gregory Nagy, *Ancient Greek Poetry, Profecy and Concetps of Theory*, în *Poetry and Profecy: the Beginnings of a Literary Tradition*, ed. James A. Kugel, Cornell University Press. Ithaca, New York, 1990, p. 58
8 Un cântăreţ se va considera şi Eminescu: „Ne-nţeles rămâne gândul/ Ce-ţi străbate cânturile,/ Zboară vecinic, îngânându-l,/ Valurile, vânturile. (*Dintre sute de catarge*)

Hermes, prezent la primirea în Olimp a lui Hercule, ţine în brate un berbec şi caduceul. Desen după un vas semnat Sosias Pictorul. Cca. 500 î.e.n. Antikenmuseen, Berlin

Hermes, în ipostază de păstor, ţine un miel într-o mână. În cealaltă se presupune că ţinea caduceul. Cca. 520-500 î.e.n. Găsit la Sparta. Muzeul de arte frumoase, Boston

Amintirii şi are viziunea adevărurilor eterne şi a obârşiilor. Nu întâmplător, când cânta prima Teogonie, Hermes invocă protecţia zeiţei Amintirii, Mnemosyne, mama muzelor.

Cele două fluiere care cânta *duios* şi *cu foc*, sunt echivalentele celor doi şerpi de pe caduceul hermetic. Al treilea fluier cântă *cu drag*: dragul, sentiment reciproc, ar ilustra funcţia de echilibrul între cele două şi ar corespunde axului caduceului şi ipostazei poetului de *aoidos*, cântăreţ.

În acest spaţiu, al poeziei arhaice, folclorice, nu există orgoliu auctorial şi nici probleme de receptare. Între aed şi auditorii lui nu există o distincţie netă. Cântările lui sunt primite şi date mai departe nu cu înţelegere, ci cu empatie şi cu credinţă. Tradiţia orală se continuă firesc de la o generaţie la alta. Oricare auditor poate contribui la transmisia şi îmbogăţirea unei opere care se conglomerează ca o suma de variante şi apare în ultima instanţă ca anonimă şi colectivă.

Când poetul coboară în lumea de jos, „iese în câmp", cu cuvintele lui Eminescu, şi intră în cetate, nu mai este cântăreţ, *aoidos*, ci *poietes*: păşeşte în universul scrisului şi al literaturii culte iar funcţiunile nediferenţiate ale aedului şi auditorilor/rapsozilor se transformă în două roluri distincte şi uneori antagonice: autor şi receptor.

4. Ciobanul este un păstor de suflete. Deşi funcţiona ca o întreprindere economică, stâna tradiţională românească era un spaţiu sacru, în care munca de zi cu zi era însoţită de practici spirituale, desfăşurate sub jurământ de respectare a secretului. Păstorii se supuneau unei ierarhii formate din trei grade: la stînă erau luaţi ucenici, „muşi", foarte tineri sau copii, care aveau la

început grijă de miei. Când erau destul de avansaţi în vârstă şi în pricepere deveneau păcurari sau ciobani. Păcurarul sau ciobanul cu cea mai mare experienţă era baciul stânii, şeful, capul, cel care avea cea mai mare responsabilitate şi autoritate morală.

Acesta este numai unul dintre motivele pentru care nu putem citi *Mioriţa* doar în sens literal: trebuie să privim relaţia dintre păstor şi oi şi la nivel simbolic, ca pe o relaţie spirituală: păstorul este şi un conducător de suflete, un maestru spiritual. Din această perspectivă, stâna este o comunitate spirituală, iniţiatică, populată de învăţăcei şi maeştri, în care se transmite o învăţătură secretă. Misiunea spirituală a baciului este să nu permită comunităţii să se dezintegreze (să ţină turmă laolaltă), să asigure transmisia tradiţiei de la o generaţie la alta şi păstrarea secretului.

De cine trebuie aparat secretul la stâna mioritică? Deşi o lume rurală şi idilică, lumea de mijloc e şi ea stratificată. În zonele ei înalte urcă înspre culmile muntoase, până la gura de rai, în zonele joase coboară pe valea care marchează trecerea către lumea jos: negrul zăvoi se termină la Poarta Pământului. Înşişi eroii baladei par întru început egali, dar valenţele lor spirituale şi evoluţia lor ulterioară sunt diferite.

Conducătorul de suflete arhetipal este zeul Hermes, cel care conduce sufletele la încarnarea în acestă lume şi după moarte pe drumul de întoacere spre lumină. Funcţia de psihopomp, de călăuză a sufletelor, este inseparabilă de ipostaza de păstor a zeului. Printre numele lui se numără şi *Kriophoros*, „cel care duce un berbec sau o oaie" şi *Oiopolos*, îngrijitorul oilor, sau ciobanul. În această ipostază, Zeul este reprezentat cu caduceul în mână şi fiind însoţit de ori ţinând pe umeri ori în braţe, o oaie, un miel sau un berbec. Cele două atribute exprimă funcţiunile sale de mesager al Zeului şi păstor de suflete.

5. Omorul înseamnă şi cunoaştere, în sens iniţiatic. În acest univers, complotul celor doi ciobani poate fi privit nu numai literal - dar şi ca o luptă pentru succesiunea într-o ierarhie spirituală şi poetică. Cei trei ciobani sunt la început trei tineri înalt înzestraţi (coboară împreună pe gura de rai), dar mai târziu, la momentul complotului, Moldovan este superior celorlaţi doi:

Că-i mai ortoman
Ş-are oi mai multe,
Mândre şi cornute
Şi cai învăţaţi
Şi câni mai bărbaţi.

Metaforic, membrii comunităţii al cărei şef a devenit Moldovan sunt oi, cai şi câini. Oile („mândre şi cornute" - neofiţi înzestraţi, cu veleităţile lor) sunt ascultători în sensul de public ascultător al aedului - dar şi în sensul de discipoli începători, ascultători, conformişti (ca discipolii începători, *akoustkoi*, ai lui Pitagora). Caii sunt discipoli mai avansaţi, cu ego-ul înfrânat - animale de tracţiune, transmiţători, rapsozi, poate - în timp ce câinii „bărbaţi", „bărbăteşti", „frăţeşti", sunt membri maturi, puternici şi credincioşi - apărătorii comunităţii. Funcţiunea câinelui la stână este asemănătoare cu cea a baciului - să ţină turma împreună, să menţină coeziunea comunitaţii şi să să o apere de străini şi de duşmani. Câinele este un alter ego, un „frate" al baciului. În mitologia clasică întâlnim zeul Hermanubis, combinaţie între zeul grec Hermes şi zeul egiptean cu cap de câine Anubis - în temeiul faptului că ambii îndeplinesc acelaşi rol, de conducător de suflete.

Putem să credem că aceşti câini sunt discipoli evoluaţi, care au ajuns pe o treaptă apropiată baciului, dar îi aparţin acestuia în sensul că sunt formaţi de el. Posesiunile celor trei ciobani sunt discipoli şi opere (într-un sens un discipol este şi el o operă, un suflet format de maestru), dar la momentul complotului influenţa spirituală şi opera lui Moldovan au mai mare consistenţă decât ale celorlalţi doi ciobani - şi de aici invidia.

Ce s-a întâmplat între timp? Pe scurt, două sunt posibilităţile, în această lume a poeziei străvechi. Ori baciul stânei, văzând că ciobănelul moldovean are talent, dar şi stuctura morală potrivită, l-a ales ca succesor şi i-a predat direct ceea ce primise de la Zeu sau de la muze (aşa cum va face Moldovan cu Mioriţa) - ori Zeul (sau muze-

le) au început să-i sufle lui Moldovan Adevărul în urechi, aşa cum i s-a întâmplat unuia dintre primii mari poeţi ai lumii, Hesiod - după cum povesteşte el în *Teogonia*. Băiat sărac, tânăr ciobănel, la fel ca Moldovan, urcă cu mieii pe munte, „în preajma divinului pisc Helicon", unde muzele îşi aveau sălaşul. Ele îi ies în cale şi i se adresează fără introducere:

„Păstori câmpeni, ruşinea gliei, ce vieţuiţi doar pentru pântec,
Ştim să-nşirăm minciuni destule, aidoma cu cele-aievea.
În schimb, când asta-i voia noastră, ştim să rostim chiar adevărul"
De la ele Hesiod primeşte învestitura ca poet:
... mi-au dat în chip de sceptru minune de-nflorită creangă
Din dafin ruptă; după aceea mi-au inspirat un viers profetic
Să pot cânta cum se cuvine tot va fi şi tot ce-a fost;
Îmi porunciră să glorific fericea stirpe fără moarte
Şi pururi să-mi încep cu ele şi să sfârşesc a mea cântare.[9]

Prin darurile muzelor - forţa vizionară, forţa expresivă şi autoritatea de a proclama adevărul absolut (însoţite de porunca discursului circular), Hesiod devine *kērux, mantis* şi *aoidos* „Hermes îi este analog lui Hesiod ca poet-profet nediferenţiat", spune Gregory Nagy.[10]

Varianta alegerii de către Zeu este cea adevărată pentru Moldovan: el însuşi mărturiseşte că îi suflă Zeul în fluiere. Cel care primeşte Adevărul de la Zeu trebuie să-i dea o formă concretă, să-l rostească pe înţelesul oamenilor: începe să cânte, produce o operă nouă, devine aed. Ceilalţi cântăreţi sunt doar transmiţători, rapsozi care recită şi cântă, preiau şi predau, uneori cu o contribuţie personală, în variante, cântecele aezilor. *Rhapsodos* însemna în greaca veche „recitator de poeme epice", literal unul care „coase la un loc/cârpeşte sau înşiră" cântece, de la *rhaptein* - a coase, a ţese.

Spre deosebire de Ungurean şi Vrâncean, care probabil au rămas rapsozi, Moldovan a devenit aed. Este un artist matur, puternic, cu o operă consistentă, călăuzit de raţiuni de ordin spiritual: legea existenţei lui este serviciul în slujba Zeului şi a comunităţii. E mesagerul Zeului şi îndrumătorul discipolilor, a devenit şeful stânii şi al ciobanilor, şeful ierarhiei iniţiatice şi poetice.[11]

Complotul pus la cale de Vrâncean şi Ungurean este un păcat asemenea Păcatului Originar, izvorât din orgoliu şi din cupiditate - dar, tot ca Păcatul Originar - şi dintr-o dorinţă de cunoaştere. „Eritis sicut Deus, scientes bonum et malum", o ispiteşte Şarpele pe Eva: veţi fi ca Dumnezeu, veţi cunoaşte binele şi răul. Cei doi ciobani ar vrea să dobândească acea cunoaştere pe care o are Moldovan şi care i-a permis să dea opere şi să formeze discipoli mai mulţi şi mai buni şi să devină şeful ierarhiei şi maestru. Acest omor este în plan spiritual o asimilare, o înţelegere, o cunoaştere - şi în plan poetic o formă de receptare. În momentul în care secretul excelenţei baciului ar trece în mâinile lor, acesta ar fi în mod simbolic mort şi ei ar putea, într-un nou ciclu creator - să-i ia locul.[12]

Complotul îi aruncă pe Ungurean şi Vrâncean din lumea intermediară, edenică, în lumea profană de jos. Habitatul lor devine câmpul de mohor, unde vor să-l atragă şi să-l omoare pe Moldovan. Din punct de vedere spiritual sunt suflete căzute, oi rătăcite. Din punct de vedere poetic se asimilează cu poeţii profani, ai lumii de jos şi cu receptorii. În întunericul câmpului de mohor al literaturii culte şi al poeziei moderne convieţuiesc poeţii hermetici, foar-

9 Hesiod-Orfeu, *Poeme*, în tălmăcirea lui Ion Acsan, Editura Minerva, Bucureşti, 1987, pag. 4
10 Ibid, p. 58
11 Mioriţa foloseşte şi pentru ceilalţi doi ciobani termenul de *baci,* dar probabil ca formulă de reverenţă pentru persoane mai în vârstă, sau ca o diversiune în discursul încifrat al baladei.
12 În unele variante ale *Mioriţei* ciobanul este lăsat să îşi aleagă modalitatea de execuţie şi el alege decapitarea. O indicaţie în plus că ceea ce se preia este un conţinut intelectual sau spiritual.

te puţini, veniţi „de sus", care rostesc Adevărul într-o formă încifrată, cu poeţii profani ai lumii de jos, care dau glas părerilor şi dorinţelor care îi animă (pe ei şi pe cei ca ei), drapate în figuri de stil. Circuitul firesc între poetul hermetic şi auditorii lui, bazat pe credinţă şi empatie e rupt: cei mai mulţi dintre receptori nu au nici credinţă, nici empatie şi nici înţelegere pentru aedul coborât între ei cu masca poetului pe faţă. Între receptori se află şi poeţii profani, unii dintre ei înzestraţi cu multă inteligenţă şi cu multă forţă creatoare. Ei înţeleg măreţia aedului coborât în vale şi intrat în cetate - şi ar dori să-i ia locul. Ar dori să fie poeţi de înălţimea baciului, şefi de ierarhie poetică la rândul lor, maeştri - dar în propriul lor beneficiu şi fără să-şi asume obligaţiile care decurg din acest statut.

6. Un conflict similar formează substanţa baladei *Toma Alimoş*, în egală măsură „îndreptată" de Alecsandri[13]. Toma are, ca să folosim un termen actual, o imagine bună în cultura română pentru că pune mâna pe paloş şi îşi pedepseşte agresorul - în comparaţie cu Moldovan, care este deseori considerat fatalist şi resemnat în mod laş în faţa ucigaşilor lui. În ce ne priveşte, credem că dintre cei doi Moldovan este învingătorul în faţa destinului, cum vom arata mai departe. Ca şi în *Mioriţa*, eroii evoluează într-un peisaj simbolic, un decor suprarealist de factură hermetică:

Departe, frate, departe,
Departe şi nici prea foarte,
Sus, pe şesul Nistrului,
Pe pământul turcului;
Colo-n zarea celor culmi,
La groapa cu cinci ulmi,
Ce răsar dintr-o tulpină,
Ca cinci fraţi de la o mumă,
Şedea Toma Alimoş,
Boier din Ţara de Jos.

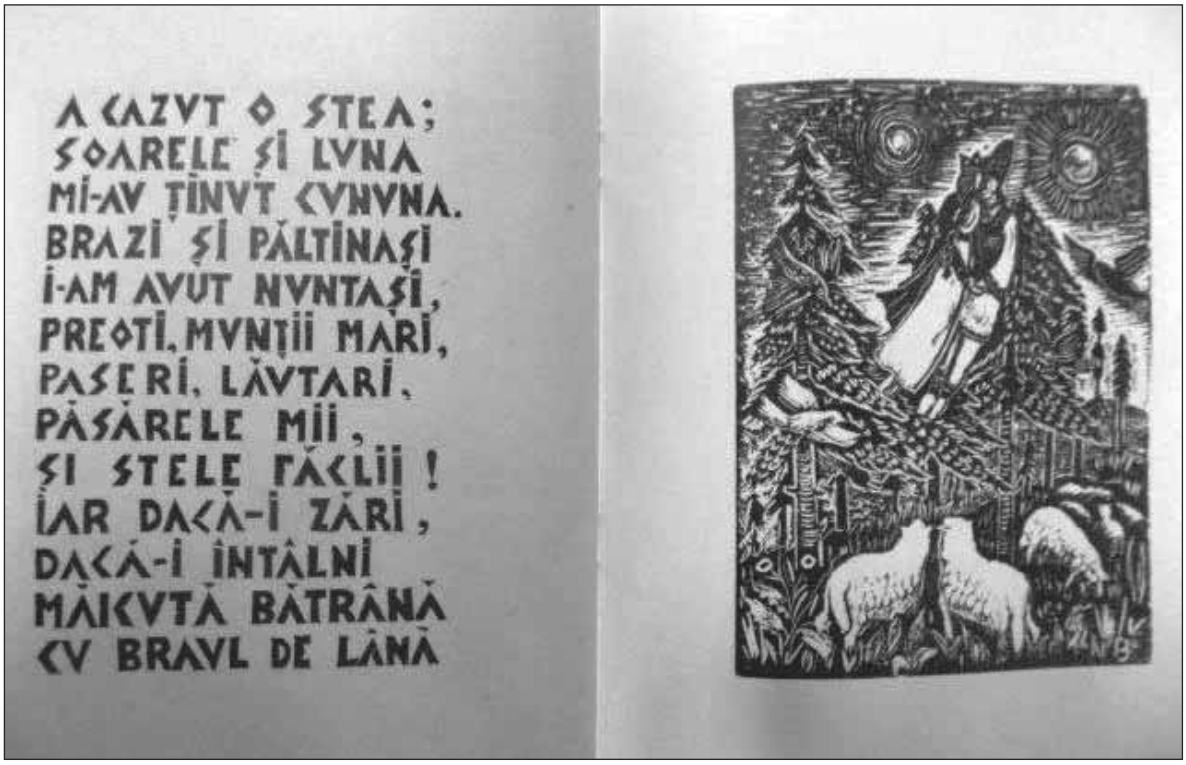
Referinţele geografice sunt mai numeroase şi mai clare decât în *Mioriţa*. Ne aflăm undeva departe, dar nu prea departe - sus, dar nu prea sus, pe o câmpie joasă (şesul Nistrului), de unde se văd totuşi în zare culmile muntoase, semn că legăturile cu lumea de sus nu s-au rupt. Nistrul se varsă în Marea Neagră şi străbate o câmpie pe cursul său inferior: suntem deci nu în zona de vărsare, ci mai în amonte: în termeni hermetici, în zona inferioară a lumii intermediare (unde se află negrul zăvoi în *Mioriţa*).

Balada mai spune că acest teritoriu este „pământul turcului". Să ne oprim puţin asupra acestei metafore. În geografia baladei, câmpul de jos este un teritoriu de interferenţă între lumea intermediară şi lumea de jos. În zona lui superioară acoperă „negrul zăvoi", în zona inferioară acoperă câmpul de mohor. Negrul zăvoi este teritoriul unde poetul hermetic venit de sus, dinspre adevărurile eterne, şi-a închegat opera. În unele reprezentări hermetice acest spaţiu apare ca o livadă cu roade sau o vie cu struguri, ciorchinele fiind conglomeratul de opere/piese care formează opera/corpusul unui poet.

Spaţiul acesta poate fi invadat însă de operele mai consistente, corpusurile micilor poeţi veniţi de jos, unii dintre ei foarte capabili. Diferenţa este că operele hermetice spun Adevărul şi slujesc Zeul, în timp ce micile opere exprimă părerile micilor poeţi şi le slujesc ego-urile. O operă închegată, pe de altă parte, ridică micul poet o treaptă mai sus, chiar dacă într-un spaţiu care nu îi aparţine de drept. „Turcul" e aici o metaforă pentru omul material, instinctual, veleitar, cotropitor, spoliator.

Toma stă lângă o groapă - groapa, prăpastia, care marchează centrul absolut al spaţiului hermetic şi care înainte de manifestare este haosul, sau apa originară („Fu prăpastie, fu genune/ Fu noian întins de ape?" se întreabă Eminescu în *Scrisoarea I*) - dar mai jos de această groapă (pentru că mai sus sunt munţii şi cerul), pe teritoriul negrului zăvoi. Din groapă cresc cinci ulmi: aici începe balada, aici se sfârşeşte pentru că lângă această groapă calul va săpa cu copita groapa lui Toma.

13 Alecsandri îşi intitulează culegerea *Balade adunate şi îndreptate de V. Alecsandri*, marcând astfel intervenţia în variantele culese.



Gravura de Nicolae Brana

„Cinci arbori ai Paradisului" sunt menţionaţi frecvent în textele gnostice şi pot fi interpretaţi ca desemnând cele cinci lumi/ sfere de existenţă/ trepte câte numără lumea edenică, de dinainte de cădere - pentru că lumea complet manifestată, incluzând şi lumea materială, „căzută" numără şapte, cum am văzut. Ulmul, pe de altă parte, nu e fără legătură cu simbolismul hermetic. Esenţă lemnoasă tare, acest copac nu e bun de pus pe foc şi nici iubit de tâmplari, dar este în mod tradiţional plantat pentru a marca răspântiile şi hotarele - spaţii intermediare, ocrotite de zeul Hermes. Numele zeului derivă din *herma*, iniţial o piatră de hotar. Unii autori consideră că numele *herma* al acestei coloane derivă din numele ulmului, al cărui trunchi era folosit ca suport/arac pentru viţa de vie în vechime şi că *herm* este acelaşi cuvânt cu *elm* în limba engleză, *ulmus* în latină, *orme* în francează şi *urmo* în italiană.[14]

Trunchiurile copacilor figurează, în spaţiul naturii, liniile de corespondenţă între lumea de jos si cea de sus[15] şi se profilează şi ca siluetele poeţilor din tradiţia poetică naţională. Ciorchinii crescuţi pe aceste trunchiuri desemnează opere hermetice, care exprimă aceste corespondenţe. În impresionata sa monografie dedicată ulmului, R.H. Richens noteaza că din literatura clasică izvorăsc două motive legate de acest copac: motivul „ulmul Paradisului" (din idilele pastorale şi din tema „ulmul-şi-viţa") - şi motivul „ulmul stygian", în care ulmul e un copac al morţii.[16] Ambele suge-

14 *Intervals in the Philosophy of Architecture*, Ed. Alberto Pérez-Gómez, Stephen Parcell. Mc. Gill-Queen's University Press, Montreal 1996, p. 53

15 Sunt „les vastes piliers" ai templului naturii din poezia lui Baudelaire *Correspondances* sau „trunchii vecinici" care parcă „poartă suflete sub coajă" din pădurea de argint, unde are loc nunta din poemul *Călin* al lui Eminescu.

16 R.H. Richens, *Elm*, Cambridge University Press, 1983, pp. 155-156

stii sunt prezente în baladă: ulmii morţii vor umbri groapa lui Toma în final. Versiunea lor transfigurată sunt ulmii nemuririi care freamătă pe culmi, ca nişte siluete ale înaintaşilor ridicaţi în eternitate şi în universal.

Despre Toma aflăm că e boier din Ţara de Jos, deci trăitor pe meleagurile lumii intermediare: Ţara de Jos era situată în centrul principatului Moldovei: era mărginită la nord de Ţara de Sus şi la sud de Basarabia. Numele iniţial al eroului, „Toma a lui Moş", întăreşte această apartenenţă, îl arată a fi în mod esenţial un om al lumii vechi, tradiţionale, de dinainte de cădere, al lumii moşilor noştri, un păstrător al Tradiţiei. Toma se aseamănă în multe privinţe cu ciobanul moldovean: este boier în sens material şi moral, adică bogat dar şi nobil, domn, generos, omenos. Unul dintre sensurile cuvântului „ortoman" este „de seamă" şi dacă Moldovan este „ortoman" Toma este „vestit".

Am făcut aceste observaţii în încercarea de a înţelege începutul baladei. Toma a coborât „la vale", călare până în acest loc, dar s-a oprit din cavalcadă, s-a aşezat şi şi-a priponit calul într-un ţăruş:

Şedea Toma cel vestit
Lângă murgu-i priponit
Cu ţăruşul de argint
Bătut negru în pământ.

Acest ţăruş de argint, în mod evident simbolic, care ne duce cu gândul la *herma*, piatra de hotar, indică încheierea unui ciclu creator, terminarea operei, locul în care spiritul hermetic (argintul-viu este metalul lui Hermes/Mercur) se „fixează" în termeni alchimici, se încastrează într-o formă materială, întunecată (pământul negru).

Dacă în lumea de dinainte de cădere, în Arcadia, opera se conglomerează ca o sumă de variante orale, pentru poetul hermetic modern această fixare echivalează cu scrisul. Iar Toma este un astfel de poet, pentru că, la fel ca Moldovan, va coborî în lumea de jos, unde va da faţă cu un duşman, un „om negru", un receptor de mâna căruia va suferi aceeaşi „moarte cu omor".

Deocamdată e singur, stă pe iarbă şi şi-a întins o masă:

Şi pe iarbă cum şedea,
Mândră masă-şi întindea
Şi tot bea şi veselea.

Vedem această masă frumoasă, această *tabula* pe care Toma pune roade şi bucate ce ar vrea să le împartă cu alţii, ca pe o imagine a operei împărtăşite, diseminate, publicate. Dacă priponirea calului în ţăruş echivalează cu scrierea, „fixarea" operei, cu această masă Toma se întinde şi coboară din negrul zăvoi pe teritoriul câmpul de mohor, în lumea de jos, a receptorilor - şi a timpului. Opera aedului străvechi devine sub pana poetului modern o succesiune de opere în sensul de obiecte, roade, piese, frunze, foi, file, căzute peste lume la diferite momente în timp.

Toma bea şi se veseleşte, îşi sărbătoreşte opera - dar bucuria lui nu este întreagă. Băutul şi mâncatul înseamnă asimilare şi cunoaştere: faptul că Toma bea singur, înseamnă că singur se ştie pe sine şi singur îşi cunoaşte/înţelege opera. Ar vrea să se închine cuiva şi să primească închinarea aceluia. Din perspectiva hermetică, pentru a deveni Creator/Poet cu majuscule, opera nu e de ajuns. Un poet hermetic, care fiinţează într-o tradiţie, nu este Poet până când nu este receptat de un succesor, care să obiectiveze această receptare într-o nouă operă, de aceeaşi factură, integrată în aceeaşi tradiţie.[17]

Toma nu se poate închina celor care îl servesc: armele de cunoaştere şi poetice sunt neînsufleţite, calul (un discipol capabil şi devotat, din câte vedem spre sfârşitul baladei), nu are în rest structura morală necesară:

Închinare-aş şi n-am cui!
Închinare-aş murgului,

17 Alecsandri se va înclina la sfârşitul vieţii în faţa succesorului Eminescu: „E unul care cântă mai dulce decât mine?/ Cu-atât mai bine ţării, şi lui cu-atât mai bine./ Apuce înainte ş-ajungă cât de sus. La răsăritu-i falnic se-nchină-al meu apus". Eminescu, la rândul lui, îi va întoarce înaintaşului plecăciunea în *Epigonii*, numindu-l „rege-al poeziei".

Dar mi-e murgul cam nebun
Şi de fugă numai bun;
Închinare-aş armelor,
Armelor, surorilor,
Dar şi ele-s lemne seci,
Lemne seci, oţele reci!

Toma se poate închina numai înaintaşilor lui, ulmii de pe înălţimi, marii maeştri din zările universalului:

Închina-voi ulmilor,
Urieşii culmilor,
Că sunt gata să-mi răspunză
Cu freamăt voios de frunză,
Şi-n văzduh s-or clătina
Şi mie s-or închina!

Conflictul dintre Manea şi Toma nu e bine precizat în baladă. Manea invocă o încălcare de teritoriu: „Ce ne calci moşiile/ Şi ne strici fâneţele?". Cu masa pe care şi-a întins-o, cu operele publicate, Toma a trecut în lumea de jos, pe „moşia", în habitatul lui Manea. Cuvântului *fân* vine din limba latină, unde *fenum/faenum* însemna literal „produse agricole". Fâneţele pot deci să însemne roadele, operele lui Manea. Pe teritoriul câmpului de mohor operele poetului hermetic, venit de pe înălţimi, concurează cu operele micului poet, aflat la el acasă în văile şi prăpăstiile cercului strâmt. Receptorii nu fac în general diferenţa între unele şi altele, dar Manea pare să fie un poet cu talent şi un receptor sagace. În lumea de jos funcţionează legea analogiei inverse: Manea are şi el calităţile lui Toma, dar cu semn opus. Îşi face o apariţie spectaculoasă:

Pe-un cal negru dobrogean,
Pe-un cal sprinten voinicesc,
Plătea cât un cal domnesc.
Hoţomanul nalt, pletos
Cum e un stejar frunzos,
Era Manea cel spătos,
Cu cojoc mare, miţos,
Cu cojoc întors pe dos,
Şi cu ghioagă nestrungită
Numai din topor cioplită.

Manea are un cal scump, dar negru şi de rasă meridională. E puternic „spătos", dar sugestiile de jos, dos şi spate, care îl însoţesc în baladă, arată că e vorba despre o forţă brutală, primitivă, materială. E inteligent, abil (înalt şi „hoţoman"), cu forţă creatoare şi idei (pletos/ Cum e un stejar frunzos) - dar, ca şi Vrâncean şi Ungurean, din punct de vedere moral e un om inferior, instinctual, „din topor". Inteligenţa şi capacităţile creatoare se combină în cazul lui cu orgoliul şi cupiditatea. Are probabil şi ceva turme, opere/ discipoli, fiindcă poartă cojocul ciobănesc. Este un poet profan robust şi un maestru de anti-iniţiere, sau de mică iniţiere în lupta pentru supravieţuire din cercul strâmt; un om material, „negru", cum îl numeşte vocea auctorială în momentul morţii lui - imaginea în oglindă a lui Toma, „geamănul" lui, omul spiritual, alb.

Probabil tocmai pentru calităţile lui, Toma îl numeşte frate (cum ne numeşte şi pe noi, cititorii, nu fără superioară ironie, vocea auctorială în primul vers al baladei), vede în el un egal şi nu se îndoieşte că acesta i-ar putea deveni succesor, după cum Moldovan nu se îndoieşte că ucigaşii lui îi vor face mormântul.

Să trăieşti, Mane fârtate!
Da-ţi mânia după spate,
Că să bem în giumatate.

Gândirea hermetică îmbrăţişează existenţa în totalitatea ei şi contrariile în simultaneitate. Lumea căzută nu e în mod absolut damnată şi calea spre mântuire nu stă în negarea sau părăsirea acestei lumi. La urma urmelor, Păcatul Originar şi căderea omului fac parte din planul divin. După Păcat şi după cădere, ne spune textul Biblic, primilor oameni „li s-au deschis ochii"[18]. Fără omul căzut, material, cel care a muşcat din mărul cunoaşterii, care îşi întoarce privirea în sus şi Îl poate cunoaşte cu adevărat, Dumnezeu nu ajunge la cunoaşterea de sine şi nu dobândeşte statutul de Creator. Zeul Hermes coboară şi el în lumea de jos, se transformă în Mercur (nume care vine de la *merx*, marfă) şi ajunge patronul comerţului, al hoţilor şi al mincinoşilor. „Hoţomănia" lui (ca şi a lui Manea) este şi o metaforă pen-

18 *Geneza*, 3-7

tru capacităţile de cunoaştere[19]. Acesta este motivul pentru care Toma îşi aşterne masa pe câmpul de mohor şi aşteaptă convivi şi motivul pentru care baciul moldovean se va duce pe acelaşi câmp de mohor să-şi întâlnească ucigaşii: în epoca modernă poetul hermetic nu se poate limita la cercul restrâns al celor asemenea cu el. El trebuie să ducă mesajul Zeului până la oamenii căzuţi: de forţa lui de atracţie şi de gradul lor de înţelegere va depinde existenţa lui ca Poet.

Spre deosebire de Ungurean şi Vrâncean, care par că vor să-i ia locul lui Moldovan ca şefi ai unei ierarhii, Manea este numai curios: nu îi fură lui Toma Alimoş nici un bun fizic. Mânuieşte paloşul cu dibăcie, îl taie pe Toma vertical de sub stern până la ombilic şi îi scoate intestinele la vedere: în fiinţa lui poetică îi dezveleşte conţinutul de idee şi viziune. Îi vede alcătuirea internă aşadar, îl înţelege, îi fură secretul, intră în posesia Adevărului, cu meandrele şi spiralele lui. Iar Toma e furios, nu numai pentru că secretul i-a fost smuls prin violenţă, deşi era dispus să-l predea, dar şi pentru faptul că Manea fuge de la locul faptei.

Tăiatu-m-ai tâlhăreşte,
Fugitu-mi-ai mişeleşte.

Unde fuge Manea? În lumea lui, evident, în prăpastia ego-ului, din care va dori să valorifice această cunoaştere pentru sine. Dacă *tabula* lui Toma este o masă la care invită un succesor, *tabula* lui Manea va fi o tarabă pe care îşi va vinde poezia „ca pe o marfă", cum spune Eminescu, într-un mod care să-i aducă bogăţie, apreciere, să-l facă „vestit", ca pe Toma. Dar la urma urmelor, Toma ce ar fi vrut? Răspunsul nostru este că Toma ar fi vrut ca Manea să-l ducă înapoi la groapa cu ulmi, în spaţiul tradiţiei hermetice si să-i facă mormântul acolo - aşa cum îi cere calului în finalul baladei şi cum cere Moldovan în testamentul lui către ciobani: „să spui ... să mă îngroape."

Mormântul lui Toma ar fi o nouă operă, opera lui Manea, în care secretul hermetic, recuperat de Manea prin forţa inteligenţei,

19 Hermes fură cingătoarea Afroditei, săgeţile lui Artemis, tridentul lui Poseidon, uneltele lui Hefaistos, fulgerele lui Zeus, simboluri pentru marile adevăruri ale creaţiei.

prin violenţă, „moarte cu omor", de la Toma, şi-ar găsi o nouă întrupare, de aceeşi factură cu opera lui Toma. O astfel de operă în succesiune l-ar sălta pe Manea în lumea de mijloc, l-ar integra în tradiţia hermetică - în acelaşi timp ar valida opera înaintaşului, a lui Toma şi i-ar conferi acestuia din urmă statutul de Poet cu Operă.

Cel care fură secretul iniţiatic de la înaintaş (cum face Manea în momentul în care îi vede măruntaiele lui Toma) are două căi. Prima este să-l întrupeze într-o nouă opera şi să-i devină succesor. A doua cale este „fuga" de responsabilităţile pe care le implică această cunoaştere şi dorinţa de a o folosi în beneficiu propriu. Devoalarea acestor secrete ar avea consecinţe incalculabile şi cel care încearcă este întotdeauna lichidat într-un fel sau altul de comunitatea iniţiatică (la stână de câinii care sunt apărătorii ei), de Zeu, de propriul lui destin.

Există însă o a treia cale: adevărurile iniţiatice au putere transformatoare şi, uneori, un discipol care pleacă la drum mânat de dorinţa de afirmare personală, odată ce se întâlneşte cu aceste adevăruri în opera unui înaintaş este profund schimbat, se integrează în tradiţie şi se pune în slujba Zeului. Un poet care a parcurs această cale este Eminescu, după cum mărturiseşte el însuşi nu o dată - cel mai apăsat, poate în *Odă (în metru antic).*

Manea ar fi putut deci, să-i facă mormântul lui Toma. Dar fuge - şi Toma fuge după el „peste câmpuri" - şi îl lichidează el însuşi, la propriu.

Iară Toma-l agiungea
S-aşa bine mi-l chitea,
Că din fugă mi-l tăia
Giumatate-a trupului
Cu trei coaste-a negrului!
Mane-n două jos cădea.

Un fel de a spune că ceea ce este conţinut superior, cunoaşterea şi viziunea dobândite sunt împiedicate de a se materializa.

Nu se poate spune că fapta lui Toma e o răzbunare: e împlinirea datoriei faţă de misiunea lui. Toma se întoarce să moară singur, neînţeles, neştiut, în spaţiul tradiţiei hermetice, de unde a plecat, pe marginea „gropanei". Acolo calul îi sapă cu copita altă groapă în care îl aruncă cu dintîi, dar nu acoperă mormântul. Talentul i-a produs opera, dar nu i-a asigurat succesorul. Calul, ca discipol, nu are structura morală necesară unei astfel de succesiuni. E şi el dintre cei care „fug" de responsabilitate. Toma va zăcea în „tainiţă", în pământul negrului zăvoi, între frunzele veştede ale ulmilor, filele/ operele unor poeţi asemenea lui, cunoscut numai de ei: pentru că dacă în pomul vieţii frunzele sunt verzi câtă vreme circulă prin ele seva creaţiei, încep să se vestejească atunci când se întomnează şi se coc roadele. Îl va descoperi poate cândva, întâmplător, un drumeţ singuratic, călător printre rafturile unei biblioteci:

Din copită să-ţi faci sapă,
Lângă ulmi să-mi faci o groapă,
Şi cu dintîi să m-apuci,
În tainiţă să m-arunci,
Ulmii că s-or clătina,
Frunza că s-a scutura,
Trupul că mi-a astupa.

În acelaşi loc va cere Eminescu să fie înmormântat, în şoaptele „frunzişului veşted": la marginea mării - a „gropanei" lui Toma, a genunii care este înainte de toate haosul originar şi marea primordială, în pământul negrului zăvoi. „Singurul dor" este sa fie lăsat să-şi termine opera. Puţin cunoscut, neînţeles la momentul morţii, cere să i se împletească „un pat de tinere ramuri": ca şi cum ar cere poeţilor tineri care îi vor urma, posterităţii, să-i susţină opera prin interes, prin receptare şi continuitate. Deasupra îşi va scutura creanga teiul sfânt, copac al Adevărului şi al dreptăţii, sub care vechii germani ţineau judecăţi şi rosteau verdicte „sub tilia" sau „unter den Linden": poetul speră că timpul îi va face dreptate.

Drama lui Toma este drama neştiută a unui poet hermetic fără succesor. Contrar aparenţelor, el, cel viteaz, care îşi lichidează ucigaşul, moare neîmplinit, cu destinul frânt, în timp ce ciobanul mioritic moare înconjurat de discipoli credincioşi şi renaşte în apoteoză, cununat cu Opera, după ce a făcut transmisia completă către cel ales ca urmaş, Mioriţa.

Moldovan - şi nu Toma - este învingătorul.